

8

AL



ARTES DEL LIBRO

Sumario

EDITORIALES ■ LOS LIBROS EN LA ANTIGÜEDAD,
Pablo G. Macías ■ EL LIBRO Y SU ORNAMENTA-
CIÓN, *Feliciano Peña* ■ BREVE HISTORIA DEL
GRABADO EN LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO, *José
Julio Rodríguez* ■ LA ENCUADERNACIÓN, *Paul
Valéry* ■ EL CAJÓN DE CURIOSIDADES, *Antonio
Acevedo Escobedo* ■ LA ILUSTRACIÓN, *Pablo Ra-
fael Medina* ■ EL FORMATO TIPOGRÁFICO, *Manuel
Echauri* ■ IV SALÓN NACIONAL DEL GRABADO ■
REGLAS PARA LA COMPOSICIÓN DE LINOTIPO ■
NOMENCLATURA TIPOGRÁFICA, *Alejandro A. M.
Stols* ■ OBRAS DEL PREMIO IGNACIO CUMPLIDO
■ NOTICIAS Y COMENTARIOS EN PÁGINAS DE COLOR.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Jurados para escoger los libros de texto

Las personas designadas para dictaminar sobre los libros de texto que publicará la Secretaría de Educación, son las siguientes:

Primer año. Presidente: don José Gorostiza. Jurados: profesora Concepción Martín del Campo, profesores Francisco Díaz de León, Gregorio López y Fuentes y Luis Urías.

Segundo año. Presidente: licenciado y profesor Agustín Yáñez. Jurados: profesora Guadalupe Valles Patoni, profesor Salvador Gálvez, Carlos Pellicer y profesor Víctor M. Reyes.

Tercer año. (Lengua, historia y civismo.) Presidente: profesor Arturo Arnáiz y Freg. Jurados: profesora Dolores Uribe y profesores Federico Berrueto Ramón, Francisco de la Maza y Francisco Montarde.

Tercer año. (Matemáticas, ciencias naturales y geografía.) Presidente: licenciado y profesor Eugenio Trueba Olivares. Jurados: profesoras Carmen Santín y Dionisia Zamora, profesor Arquímedes Caballero y José Mendaróqueta.

Cuarto año. (Lengua, historia y civismo.) Presidente: doctor Alfonso Reyes. Jurados: profesora Luz Vera, profesores René Avilés y José Luis Martínez y Arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

Cuarto año. (Matemáticas, ciencias natu-

rales y geografía.) Presidente: doctor Manuel Sandoval Vallarta. Jurados: profesora y licenciada María Lavalle Urbina y profesor Celerino Cano, licenciado Raúl Cervantes Ahumada y Jorge Juan Crespo de la Serna.

Quinto año. (Lengua, historia y civismo.) Presidente: licenciado y profesor Salvador Azuela. Jurados: profesora Carmen Aldrete y profesores Ramón García Ruiz, Wighberto Jiménez Moreno y Roberto Montenegro.

Quinto año. (Matemáticas, ciencias naturales y geografía.) Presidente: doctor y profesor Ignacio Chávez. Jurados: profesoras Soledad Anaya Solórzano y Concepción Becerra de Celis, ingeniero y profesor Joaquín Ancona Albertos y Gabriel Fernández Ledesma.

Sexto año. (Lengua, historia y civismo.) Presidente: doctor Alfonso Caso. Jurados: profesoras Ofelia Garza de del Castillo, profesor Luis Alvarez Barret, Miguel Salas Anzures y profesor Luis Tijerina Almaguer.

Sexto año. (Matemáticas, ciencias naturales y geografía.) Presidente: doctor y profesor Carlos Graef Fernández. Jurados: profesora Agustina Batalla, doctor Enrique Beltrán, Justino Fernández y licenciado Raúl Noriega.

Actuará como secretario de todos y cada uno de los jurados el secretario general de la comisión, don Juan Hernández Luna.

Exposición de la Sociedad Mexicana de Grabadores

Con fecha 17 de agosto, Inés Amor presentó una exposición de 75 grabados de todos los artistas integrantes de la Sociedad Mexicana de Grabadores. Su galería de la calle de Milán 18, vióse concurrida por un distinguido conjunto de artistas y aficionados. Los grabados expuestos permiten hacer

un justo balance de la labor meritoria de la sociedad. Es de notar el predominio de la técnica en hueco, como el empleo del agua fuerte; siguiendo en segundo orden el grabado en relieve en el que se empleó de preferencia el linóleo. Hubo pocas maderas, aunque muy excelentes.

Exposición de Feliciano Peña

El martes 19 de octubre, el artista Feliciano Peña presentó dieciséis paisajes al óleo en las galerías de doña Inés Amor. El maestro Peña pertenece en forma digna y meritoria al profesorado de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, antes E.N.A.L. Es uno de los valores surgidos de las famosas escuelas de pintura al aire libre, hoy desaparecidas. Entre los numerosos artistas formados en aquellos talleres el maestro Peña denota la constancia, la honestidad y la serenidad; así como la sinceridad, cualidad que los pintores actuales, en su mayoría, han puesto en predicamento. Pero no bastarían estas virtudes humanas para destacar la íntima personalidad de este artista; ni ellas solas bastarían para darle un puesto entre los pintores más notables de México, pues la obra de Feliciano Peña es el producto genuino de una profunda sensibilidad. Su linaje espiritual es el mismo de Velasco Goytia y Atl.

Vióse concurrida la inauguración de este evento por los familiares del pintor, por personas de su amistad, por compañeros y discípulos, así como por distinguidas damas y periodistas. Sin poder citar a todos los presentes, anotamos a los artistas Luis Nishizawa, Guillermo Meza, Manuel Echaury, José-Julio Rodríguez, Angelina Beloff, Manuel Herrera Cartalla, Paulina Trejo, Ama-

dor Lugo, Concha Toussaint, Pedro Castellar, Evangelina Castro, Esperanza de Cervantes y Angeles Macías. Entre los visitantes se hallaban Eduardo R. Méndez y su esposa, Esperanza Tarrago, Ana María de León, Carmen Toussaint de Díaz de León y José Aguiñaga. Además asistió un nutrido grupo de alumnos del expositor pertenecientes a las escuelas E.N.A.G. y Esmeralda.

Entre el conjunto de excelentes telas destacaron, en nuestro concepto, "Ahuehuete de Tacuba", "El lago", "Canteras de la Villa" e "Iglesia de Coyoacán", por su buena técnica, su fina calidad, su sobrio colorido y acertada presentación del tema. Aspecto, este, en que el maestro Peña descubre con sencillez, su amor y su alegría de vivir, sin abismos y sin complicaciones.

Creemos que el éxito coronó, como nosotros lo deseamos, el esfuerzo del maestro Peña, ya que su exposición fue una muestra de buen arte. Un tanto diferente del que hoy priva en toda galería: porque la obra de Feliciano, además de confortar el espíritu, deja una huella sedante en el sistema nervioso. El arte mexicano, que ha tenido tan numerosos y notables paisajistas y cuya cifra actual es tan reducida, tiene en Feliciano Peña un vigoroso continuador. Reciba el maestro los parabienes de la revista ARTES DEL LIBRO.

Reunión anual de directores de enseñanzas especiales

Del 10 al 12 de agosto próximo pasado fueron celebradas en esta capital y en Veracruz, las reuniones de los directores de enseñanzas especiales y jefes de clases, que año con año vienen realizándose para tratar los asuntos de mayor interés del sistema.

La inauguración tuvo lugar a las 10 horas de la fecha primeramente indicada en la escuela *Miguel Lerdo de Tejada*, seguramente la más antigua del sistema, bajo la presidencia del ingeniero Alejandro Guillot S., director general de Tecnológicos Regionales y Enseñanzas Especiales y con asistencia de los subdirectores, jefes de departamento, coordinadores y jefes de oficina de aquella dependencia. También participaron algunos de los directores de los tecnológicos regionales.

Tal y como estaba previsto en el programa, se desarrollaron en esta capital los distintos eventos, actividades escolares, demos-

traciones de las habilidades prácticas adquiridas por los alumnos en las escuelas de artes gráficas (antes artes del libro), de corte y confección, de capacitación para obreros de la construcción y de artes decorativas.

Observaciones de todos los concurrentes sobre la aplicación del plan piloto de Enseñanza Secundaria técnica que se está desarrollando en la escuela Rafael Dondé. Informaciones sobre funcionamiento del departamento técnico pedagógico, la subdirección administrativa, la enseñanza de talleres, etc.

Banquete de cordialidad en céntrico restaurante con discurso alusivo del subsecretario de Enseñanza Técnica, ingeniero Víctor Bravo Ahuja.

El jueves 13 partió la comitiva a visitar los institutos tecnológicos de Orizaba y Veracruz y la flamante escuela de enseñanzas especiales sobre Artes e Industrias de Jalapa.

Se jubiló Alfonso Tovar y Portillo

El distinguido maestro decano de la encuadernación en México, Alfonso Tovar y Portillo, recibió su merecida jubilación después de 40 años al servicio de la enseñanza. El maestro Tovar, que hasta la fecha había sido uno de los profesores de la ENAL, y miembro fundador de esta casa, seguirá entre nosotros en calidad de consejero técnico vitalicio *Ad honorem*. Esta circunstancia motivó una reunión muy cordial de sus compañeros y amigos en una fonda de las calles de Niza.

El maestro Tovar, que aún está pleno de

energías, recibió un diploma, manuscrito con gusto, que fue calzado con las rúbricas del profesorado de la ENAL y algunos de sus discípulos. Asistentes distinguidos al ágape, fueron el profesor Sebastián Ortiz H., don Francisco Díaz de León, don Antonio Acevedo Escobedo, don Pablo G. Macías, el pintor Amador Lugo Guadarrama, los grabadores Manuel Echauri, Manuel Herrera C. y José Julio Rodríguez, don Francisco Díaz de León, hijo; y los tipógrafos Mario Villanueva y Lorenzo Morales Pérez. Acompañaba a don Alfonso Tovar y Portillo su esposa la señora doña Guadalupe Zamora de Tovar.

Esta reunión se epilogó en el domicilio del agasajado, despidiéndose la concurrencia a hora avanzada. La nota de afinado humorismo dióla el escritor Antonio Acevedo Escobedo, con la lectura de la siguiente composición en verso:

*Que don Alfonso Tovar
se dice en todo corrillo
es un encuadernador
de la cabeza al... Portillo.*

*Todos estamos de acuerdo
con verdad tan manifiesta
y por esto nuestro afecto
nos congrega en esta fiesta.*

*Bien merecida es, Alfonso,
tan justa jubilación;
ya le diste vuelo al Simmons,
al trago y al rigodón.*

*Me refiero a tantas nenas
que hoy dejarás enviudadas,
y como esto no está claro,
hablaré de tus andadas.*

*En tu vida de empastar
dejas recuerdo notorio,
pues le ganaste mil puntos
al mismo Don Juan Tenorio.*

*Qué decir de las mestizas,
holandesas y españolas
que te han sido siempre fieles
y nunca dejaste solas.*

*A todas les diste gusto
con el engrudo y las puntas,
y por eso, desoladas,
te llorarán todas juntas.*

*Ya lo dice el viejo adagio:
"No empobrece el pro-meter",
pero tú les demostraste
no ser ningún amateur.*

*Te deseamos este día,
con los votos más sinceros,
que te alejes de los libros,
pero nunca de los cueros.*

*La dicha empaste tus días
con tan rara perfección
cual si fuese de Tovar
todo artista y corazón.*

*Al multiquerido Alfonso,
amigo sin tacha y
compañero de días venturosos.*

ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO

22 agosto 1959

Editoriales

SEÑOR DON JAIME TORRES BODET,
SECRETARIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

EN NOMBRE de la Escuela Nacional de las Artes del Libro, de sus fundadores, de los miembros de su Patronato y de los maestros y alumnos que unidos laboran por el bien de la cultura de México, nos tomamos la libertad de informarle que desde hace veinte años, con muy pobres recursos económicos, alojados siempre en estrechas casas como la que ocupamos (destinadas a usos domésticos), sin equipo adecuado de talleres, careciendo de laboratorios y apenas con algunos materiales de trabajo, los maestros de la Escuela de las Artes del Libro, sin escatimar esfuerzos, ni tiempo, ni sacrificio, vienen forjando profesionalmente, en la medida de sus posibilidades y limitaciones, a los técnicos en estas disciplinas que

con tanta exigencia reclama la industria del ramo en nuestra patria.

El inexplicable abandono en que nos hallamos —lesivo a la más insignificante obra cultural— resulta aún más deplorable si consideramos que México, con ser la cuna de la imprenta americana, no cuenta con ningún otro establecimiento educativo de este género. La enseñanza que aquí se imparte, precisamente porque no se nos ha dotado de maquinarias modernas de ninguna clase, ni de otros elementos indispensables para que el alumno-obrero o el alumno-industrial puedan ver de verdad, al concluir sus estudios, que sus afanes y desvelos no fueron en vano, resulta por fuerza insuficiente, a pesar de nuestros empeños y buena voluntad.

¿Qué es, señor, lo que ha impedido al Estado preocuparse por hacer de esta Escuela un verdadero instituto nacional de las artes gráficas, capaz de responder a la creciente producción editorial?

¿Qué obstáculos tan poderosos pueden haberse interpuesto para que después de veinte años se desoiga la voz no ya de nosotros —humildes trabajadores de la enseñanza— sino la voz de un grupo de lo más selecto de la intelectualidad mexicana, que ha pedido inútilmente a la Secretaría de Educación Pública mayor atención para nuestro plantel?

Lo ignoramos. Ello, en cierto modo, pone en nuestro corazón una gota de amargura; pero de ninguna manera nos resta el entusiasmo. Responsables de la misión que tenemos encomendada frente al desarrollo industrial de nuestro país, sólo pedimos a usted con todo respeto poner en nuestras manos los recursos necesarios a fin de que esta labor, que estamos entregando a México sin vanidad ni interés personal alguno, resulte más efectiva para el fomento y rehabilitación de las artes gráficas nacionales. Porque si el libro representa la entraña más vital y perdurable para el mutuo conocimiento de los pueblos, es indispensable que el mensaje en él encerrado se revista con todos los atributos del decoro plástico y de la obra bien hecha y armoniosa.

Y usted puede hacerlo, señor Torres Bodet. Este modesto plantel, que ha logrado sobrevivir en medio de la incompre-

sión burocrática (a veces casi sólo merced al cariño que le tiene su profesorado), bien se merece tan noble esfuerzo de uno de los funcionarios más preclaros de este régimen.

NUESTRO PLANTEL SE CONVIERTE EN ESCUELA NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS

El año próximo pasado, según informó ARTES DEL LIBRO en su número 5, entraron en vigor los nuevos planes de estudio de la ENAL, los cuales abarcan tanto un regular aumento de horas de trabajo en los talleres (base primordial de capacitación técnica) como la adopción de materias de la especialidad congruentes con la enseñanza de las artes gráficas.

La reforma puesta en marcha respondió a dos finalidades esenciales:

1. Colocar a la ENAL y a sus alumnos, mediante prácticas intensas y comprobación de teorías, en contacto íntimo con la vida actual de la industria gráfica del país; y

2. Enfocar la enseñanza hacia un campo más amplio, como es, sin duda, el de las *artes gráficas*, sin menoscabo, naturalmente, de dedicar a las artes del libro los empeños necesarios.

Consecuente con lo anterior, el acuerdo expedido por el licenciado José Ángel Ceniceros, en aquel entonces secretario de Educación Pública, declara que, en vista de las consideraciones anteriores, “ha tenido a bien expedir el siguiente *plan de enseñanza de las artes gráficas*”.

Desde este momento nuestra escuela dejó de ser simplemente de *las artes del libro* para convertirse en *Escuela Nacional de las Artes Gráficas*, sólo que deliberadamente no quisimos hacer entonces el cambio de nombre, hasta en tanto pudiéramos dar a los alumnos una orientación fundamental, a fin de introducirlos en las nuevas experiencias que ahora ya están adquiriendo.

Ésta será, por tanto, la última vez que usaremos la sigla ENAL, la que substituiremos por su correspondiente ENAG.

PLAN DE ESTUDIOS PILOTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

Este año, como complemento de la reorganización en materia educativa, impuesta por el nuevo régimen, fue aprobado un plan de estudios piloto de educación secundaria que fija opciones de actividades técnico-prácticas hasta de trece horas por semana, en lugar de cuatro. En lo que respecta a nuestra Escuela, la opción se llama de artes gráficas (no artes del libro, para estar en consonancia con sus nuevos planes de estudio) y las especialidades señaladas por ahora son *ediciones, grabado, tipografía y encuadernación*, sin perjuicio de aumentarlas en un futuro cercano, según las necesidades económico-sociales del país. Naturalmente, este plan piloto ha sido formulado para desarrollarse en un turno matutino, con treinta horas semanales de clase, de lunes a viernes, dedicando los sábados a actividades deportivo-sociales y culturales complementarias. Los planes de estudio de la *Escuela Nacional de las Artes Gráficas* (antes *del Libro*), por lo que respecta a sus cursos nocturnos, continuarán en vigor tal como fueron expedidos por el secretario del ramo, licenciado Ceniceros.

La dirección de la ENAG, después de oír el parecer de las academias de maestros, integradas por su personal docente, dio a conocer a la Dirección General de Tecnológicos Regionales y Enseñanzas Especiales la opción a que nos referimos, cuya redacción le fue encomendada, y la cual publicaremos en cuanto la superioridad resuelva lo que proceda.

EL LIC. PABLO G. MACÍAS, NOMBRADO
DIRECTOR DE LA EDITORIAL DEL MAGISTERIO

Con fecha 2 de diciembre próximo pasado (mismo día en que tomó posesión de su cargo el nuevo comité ejecutivo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación elegido en el V Congreso ordinario del SNTE celebrado en Monte-

rrey) nuestro Director fue objeto de una alta distinción por parte de dicho organismo sindical. Ese día el señor ingeniero Alfonso Lozano Bernal, nuevo secretario general del SNTE, lo llamó para ofrecerle el puesto de director general de la Editorial del Magisterio, cargo en el que ha venido desarrollando una labor de difusión pedagógica de tanta importancia que ha repercutido no sólo en los círculos magisteriales, sino en general en los medios culturales y artísticos de México.

En efecto, independientemente de que en los talleres de la EDITORIAL se imprimen todos los trabajos (papelería, carteles, folders, folletos, libros, etcétera) que demandan las dependencias del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, el licenciado Macías publica la importante revista *Magisterio*, órgano de orientación pedagógica, que circula por toda la República a través de 54 secciones de que se compone el SNTE, amén de que puntualmente llega a las principales bibliotecas, hemerotecas, universidades, escuelas, institutos tecnológicos y de investigación, embajadas, legaciones, gobiernos de los estados, sociedades científicas y demás centros culturales de importancia del país y del extranjero.

Con el licenciado Macías colaboran en la EDITORIAL personalidades de tanto prestigio como Francisco Díaz de León, fundador de la ENAG y miembro del Seminario de Cultura Mexicana; Gabriel Fernández Ledesma, José Julio Rodríguez, Ángel Zamarripa, el poeta Manuel González Flores y Octavio Rivera. Entre los escritores exclusivos se cuentan los doctores Ignacio Chávez, director del Instituto Nacional de Cardiología, y Cayetano Andrade, diputado constituyente; Miguel Bustos Cerecedo, Sebastián Ortiz Hernández y Ezequiel Almanza Carranza.

Francamente, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (en particular el señor ingeniero Lozano Bernal, sereno líder y hombre de amplia visión) merece el más cálido aplauso, pues por primera vez en la historia del movimiento sindical en México un organismo como el SNTE cuenta con un vocero tan autorizado por su contenido, como es *Magisterio*, que ha merecido la más amplia aprobación del pueblo de México.



Estatua de JUAN GUTENBERG en Maguncia,
por David D'Angers

DESPUÉS de Maguncia y de sus alrededores, los primeros lugares que contaron con una imprenta fueron Bamberg y Estrasburgo.

Albrecht Pfister empezó a trabajar en Bamberg en 1461 con tipos que pertenecieron a Gutenberg e imprimió no menos de diez libros destinados al público, de los que se conservan algunos ejemplares. Tipográficamente son muy inferiores a las obras editadas en Maguncia.

En Estrasburgo, Johann Mentelin por el año de 1460 ya estaba imprimiendo

LOS LIBROS

en la ANTIGÜEDAD

POR PABLO G. MACÍAS

Profesor de Historia del Libro

VII

DISEMINACIÓN DE LA IMPRENTA

libros grandes y pesados que, gracias a su dificultad de manejarse, han llegado hasta nosotros en mejor estado que la mayor parte de los incunables. Su socio y sucesor fue Adolf Rusch, el primero en usar tipo romano, cuya R mayúscula, muy distintiva, ha hecho que se le designe con el nombre de "el impresor de la R". También merece ser mencionado Heinrich Eggstein, quien empezó a imprimir en Estrasburgo por el año de 1464 y fue uno de los primeros en obtener un privilegio especial por el Landgrave Federico en 1466.

Un acontecimiento histórico vino a acelerar la diseminación de la imprenta por toda Europa. En 1462, Maguncia fue saqueada por la facción victoriosa de la guerra llamada "de los obispos". Muchos de los impresores de la ciudad la abandonaron para instalarse en lugares seguros. Es curioso observar que casi todos los primeros impresores de Italia, Francia y España eran alemanes o los llamaban "alemanes".

Intraducción de la imprenta en Italia

Entre los impresores que trabajaron en Maguncia figuran Conrad Sweynheym, quien, acompañado de Arnold Pannartz, se dirigió a Roma después del saqueo de aquella ciudad. Pero antes de llegar se detuvieron en Subiaco, un convento benedictino situado a unas cuantas millas de Roma. Se dice que allí los retuvo el cardenal Juan Torquemada, de manera que instalaron en ese monasterio el primer taller de imprenta de Italia. En 1465 dieron a la estampa un *Donato* del que no se conservan ejemplares y poco después una obra de Cicerón y otra de Lactancio. El colofón de esta última afirma que se terminó de imprimir el 29 de octubre de 1465.

Tiene este libro la particularidad de ser el primero en que se emplearon caracteres griegos. Probablemente Sweynheym los fundió ya en Italia, lo mismo que los empleados en el texto latino, lo que explica que la parte en latín esté impresa con un tipo en el cual la influencia de la letra redonda romana se deja sentir transformando la gótica.

De Subiaco, donde todavía el 12 de junio de 1467 terminan la edición de una obra de San Agustín, los impresores alemanes se encaminaron por fin



ALDO MANUCIO, célebre impresor
italiano del siglo xv

a Roma, donde para 1472 ya habían publicado cerca de cuarenta títulos, casi todos de clásicos latinos. Para esa época eran ya tantos los talleres de imprenta que trabajaban en Roma, que tuvieron que recurrir al papa Sixto IV a fin de que los ayudara, ya que los estaba arruinando la competencia.

En Venecia el primer impresor fue John de Spire, también originario de Maguncia. Su primer libro en Italia data de 1469. Había obtenido un privilegio para explotar en exclusiva la imprenta en esa ciudad por espacio de cinco años, pero su muerte prematura dejó el campo a otros tipógrafos. Los más famosos de los que se instalaron en Venecia fueron Nicolás Jenson y Aldo Manucio, grandes figuras de la tipografía, de quien nos ocuparemos más adelante.

Introducción de la imprenta en Suiza

Después de Italia el siguiente país que contó con una imprenta fue Suiza, aunque Basilea, donde se instaló, estaba en el siglo xv bajo el dominio de Alemania. Nada se sabe del origen de la imprenta en Basilea, pero el primer li-

bro fechado data de 1474 y está impreso por Berthold Ruppel.

Introducción de la imprenta en Francia

Se debió al celo de dos hombres entusiastas por la causa del saber: Johann Heylin, antiguo rector y bibliotecario de la Sorbona en París, y Guillermo Fichet, profesor de filosofía y de retórica y también antiguo rector y bibliotecario de la misma Universidad.

Después de un viaje a Basilea, del que regresó en 1468, Heylin se asoció con Fichet para establecer una imprenta en la Sorbona. Llevaron a París a tres impresores alemanes: Ulrich Gering, Miguel Friburger y Martín Crantz, los que trabajaron con ellos durante varios años, imprimiendo una serie de libros en tipo romano, todos destinados a un círculo académico de lectores. El primer volumen lo formó una colección de cartas en latín de Gasparini Barzizi, editado por Heylin, y que apareció probablemente a mediados de 1470.

La siguiente obra que publicaron fue probablemente la *Orthographia* de Gasparino, terminada el 1º de enero de 1471, y que en algunas de sus copias contiene la famosa carta de Fichet y Robert Gaguin, en la que menciona a Gutenberg como el inventor de la imprenta.

La segunda ciudad de Francia que tuvo una imprenta fue Lyon, metrópoli comercial por excelencia. Los libros que allí se editaron fueron de carácter popular, más bien académicos: libros de literatura francesa, novelas de caballería, fábulas e historias y también algunos libros de leyes destinados a las escuelas de jurisprudencia de la ciudad. Antes de finalizar el siglo xv había unos 160 impresores trabajando en

Lyon, casi todos alemanes, por lo que se les denominaba genéricamente *les allemands*. En Lyon fue donde primero se estableció una fundición de tipos destinados a surtir a los impresores que quisieran comprarlos.

Introducción de la imprenta en Holanda

Holanda ha tratado de reivindicar para sí la gloria de haber sido la cuna de la imprenta. Se pretende que el descubrimiento tuvo lugar en una casa privada en Haarlem, en donde un sirviente aprendió el nuevo arte, huyendo después a Maguncia, sitio en que lo enseñó y perfeccionó. Sin embargo, las pruebas aducidas a favor de esta teoría están muy lejos de ser convincentes, y aunque, en efecto, se ha encontrado un número considerable de impresos holandeses primitivos —cuya procedencia se identifica plenamente no sólo porque en muchos el texto aparece en idioma holandés, sino también porque el tipo usado sigue el modelo de la escritura manuscrita que es característicamente holandesa—, nada demuestra que su impresión haya sido anterior a la de los libros de Maguncia, ni mucho menos que éstos tengan alguna relación con aquéllos, siendo los tipos y las características de la estampación completamente distintos.

Los primeros libros holandeses firmados y fechados fueron impresos en Utrecht, en 1473, por Gerardo Leempt y Nicolás Ketalaer.

Introducción de la imprenta en los Países Bajos

Juan de Pderborn, conocido también como Juan de Westphalia, fue el primer impresor de lo que ahora se llama Bélgica. Se instaló en Alost en 1473, mu-

dándose al año siguiente a Lovaina, famosa por su universidad y espléndida biblioteca, destruida, por cierto, durante la primera guerra mundial.

En Brujas se publicó el primer libro en idioma inglés: *Recuyell of the histories of Troye*, impreso por Calard Mansion y William Caxton, a quien debía tocar la gloria de ser el introductor de la imprenta en Inglaterra.

Introducción de la imprenta en España

Una bula papal de indulgencias, publicada por el cardenal Rodrigo Borgia en el año de 1473, revela que en esa época España contaba ya con taller de imprenta, probablemente establecido en Zaragoza.

En Valencia se instaló Lambert Palmart, de origen flamenco, aunque tal vez aprendió el oficio en Venecia. Su primera obra conocida en España es un pequeño volumen de poemas laudatorios a la Santísima Virgen.

Por el año de 1477 Sevilla y Tortosa tienen también imprenta; en 1478 los impresores de Tortosa pasan a Barcelona y en Salamanca se empieza a imprimir en 1481.

Los primeros impresos españoles, como los italianos y los franceses, aparecen en tipos romanos. Más tarde se introducen los caracteres góticos, especialmente para los libros litúrgicos.

Una de las características de los incunables españoles es el amplísimo uso del hebreo. Los judíos, pese a la Inquisición, fueron grandes difusores del nuevo arte.

Introducción de la imprenta en Inglaterra

El último entre los grandes países de Europa que tuvo imprenta fue Inglaterra,



Interior de una fundición de caracteres de imprenta en 1500

terro, donde su introducción data tan sólo de 1476.

Como apuntamos antes, el primer libro en idioma inglés se publicó en Brujas en 1476. William Caxton, con el título de "Gobernador de la Nación Inglesa" que le había sido otorgado el 24 de noviembre de 1464, desempeñaba en los Países Bajos funciones semejantes a las de un cónsul general para la protección y vigilancia de los numerosos mercaderes ingleses instalados en Brujas y en Utrecht. No teniendo demasiado "quehacer" empezó en 1469 la traducción del *Recuyell of the histories of Troye*, obra muy popular en aquella época. Terminó la versión

en Colonia en 1471 y se puso entonces a aprender el arte de imprimir, con objeto de dar su traducción a la estampa.

De regreso a Brujas mostró su escrito a Margarita, duquesa de Borgoña, hermana de Eduardo IV de Inglaterra. Con la ayuda de ella instaló su imprenta, asociando en la empresa a Colard Mansion, destacado calígrafo. El libro formó un pequeño volumen de 351 páginas, la primera de las cuales, conteniendo un prólogo, se imprimió en tinta roja.

El segundo libro publicado por Caxton fue *The game and Pleye of the Chesse*, que contra lo que pudiera creerse por el título, es un libro moral, con los caracteres presentados como figura de ajedrez.

Por el mes de septiembre de 1476 Caxton se trasladó con su taller a Inglaterra, instalándose cerca de la abadía de Westminster. Allí su primer libro fechado fue *The dictes of Sayencis of the philosophers*, terminado en noviembre de 1477. Su segunda publicación de importancia fueron los *Canterbury tales* de Chaucer, que apareció en 1478. A partir de entonces la tipografía quedaba ya sólidamente establecida en Inglaterra.

Casi todos los primeros libros de Caxton eran para el uso popular y por esta razón son muy pocos los que se conservan. No puede decirse que sobresalgan desde el punto de vista tipográfico, ya que Caxton daba mayor importancia a su contenido que a su apariencia. Fue traductor de más de veinte libros y en otros escribió prólogos y epílogos llenos de gracia y buen humor. Son también muy meritorios sus esfuerzos por establecer y cristalizar las formas del idioma inglés, cuyo estado era caótico en aquella época.

Introducción de la imprenta en el resto de Europa

Durante el siglo xv casi todos los países europeos llegaron a tener imprenta. Además de los ya mencionados, citaremos:

Bohemia (ahora parte de Checoslovaquia), en 1468.

Hungría, en Budapest, en 1473.

Polonia, en Cracovia, en 1475.

Las Islas Baleares, en Valldemosa, en 1480.

Austria, en Viena, en 1482.

Dinamarca, en Odesa, en 1482.

Suecia, en Estocolmo, en 1483.

Portugal, en Lisboa, en 1489.

Montenegro, en Rieka, en 1494.

Turquía, en Constantinopla, en 1494.

Hasta ahora no se ha encontrado ningún impreso ruso del siglo xv, pero no puede afirmarse de manera definitiva que no haya habido imprenta en Rusia en ese siglo, ya que muy pocas investigaciones se han hecho a este respecto.

Los primeros impresores fueron, en realidad, misioneros de la tipografía que acarrearán consigo todo su equipo "debajo del sombrero". Lo único que llevaban era su conocimiento de cómo grabar punzones, vaciar matrices, hacer moldes y fundir tipos. Entonces montaban una prensa, construida también por ellos mismos. Esto explica la razón por la cual en muchos lugares —como en Subiaco y París— transcurriera tanto tiempo entre la llegada de los impresores y los primeros productos de sus prensas. También explica la gran variedad de fuentes empleadas en los libros del siglo xv. Claro está que también hubo impresores que llevaron consigo sus punzones, matrices y moldes de fundición y otros que compraron el equipo de sus predecesores.

Papel de guardas impreso con un grabado en linóleo, hecho por Andrés Sabás Vázquez, alumno del 4o. año de encuadernación

EL LIBRO Y SU ORNAMENTACION

VII

POR FELICIANO PEÑA
Profesor de Dibujo Ornamental

Papel para guardas

NO ES RARO que algunos curiosos y atentos visitantes, al ver los útiles de imprimir, el rodillo y las tintas en el taller de Encuadernación de nuestra Escuela, pregunten: "¿Aquí también se graba?"

Sí, efectivamente, también los alumnos del tercer año de Encuadernación graban planchas en linóleo destinadas a imprimir papeles para guardas.

Esas primeras y últimas hojas pegadas en parte a las tapas de los libros bien encuadernados son las guardas, decoradas por tradición con procedimientos manuales. Algunos encuadernadores conservan la tradición y los "secretos" para pintar estos papeles con caprichosos efectos marmoleados y jaspeados; pero la producción en serie y la necesidad de economizar en los gastos de los materiales (el público se resiste a pagar un trabajo fino) hace que mu-

chas veces se empleen papeles de guardas de los que se expenden en el comercio, baratos pero de mal gusto.

Tratando de mejorar la calidad artística de la encuadernación, los alumnos aprenden los elementos del grabado en relieve para hacer guardas con dibujos originales o para reproducir algunas de estilo hechas con este procedimiento. Para grabar empleamos dos o tres herramientas y el linóleo; para hacer las impresiones usamos la prensa de dorar o la vieja prensa de copiar.

El linóleo debe ser de color liso, sin dibujos realizados y sin raspaduras o huellas en la superficie, y para mayor comodidad en su manejo e impresión debe ser montado sobre una madera cepillada a un grueso uniforme, o bien sobre triplay de 6 milímetros, pegándolo con cola o cualquier otro pega-

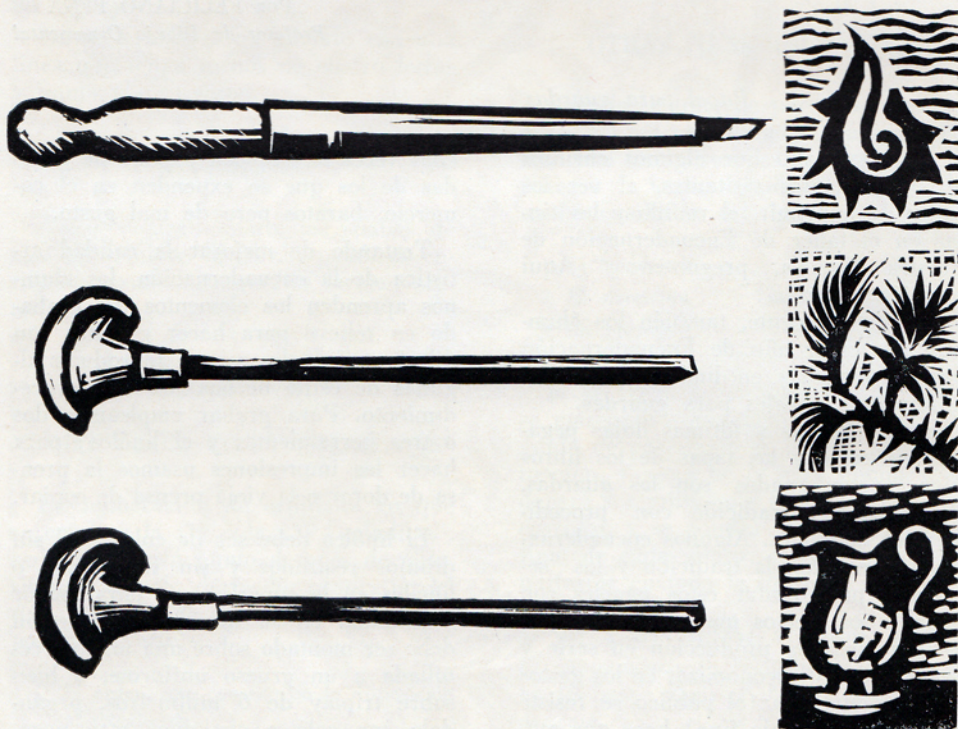
mento para madera, escuadrando cuidadosamente el block. En seguida, y para que después se pueda dibujar con tinta china, se desgrasa la superficie del linóleo frotándolo con un paño saturado de alcohol o bencina, o con una fina lija de agua y un poco de agua, para hacer desaparecer la película grasienta y pulir aún más las superficies. Este último procedimiento es el más recomendable.

Los bloques deberán ser de la medida de los dibujos, procurando no ha-

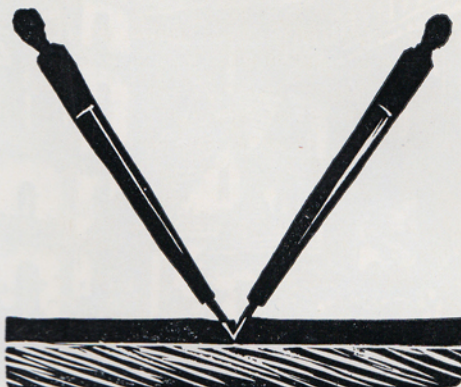
cerlos de gran tamaño para imprimirlos sin dificultad.

El dibujo, después de hacerlo a lápiz, se termina con tinta china con trazos definidos y efectos de contraste de blanco y negro. El aspecto gris o de medio tono se hace con punteados o rayados finos, de acuerdo con la herramienta y la habilidad del grabador. Terminado el dibujo se calcan sus contornos con papel carbón sobre el linóleo y se repasan los trazos con pincel y tinta china, repitiendo el dibujo deta-

Los distintos cortes que hacen la navaja, la uñeta y la gubia se muestran, respectivamente, en estas pequeñas extensiones grabadas en linóleo



Corte de linóleo con las posiciones de la navaja para realizar los dos cortes



lladamente, tal como se trazó en el papel.

Pasamos ahora a describir el limitado equipo de herramientas, que consiste en una navaja de grabador, una uñeta y una gubia. La navaja consiste en una hoja de acero encajada en un mango cónico y sujeta por un casquillo metálico. Puede emplearse también la navaja desmontable tipo X Acto. La uñeta hace un corte en forma de V y la gubia lo hace en forma de U. Con la navaja se hacen dos cortes en ángulo agudo, que al unirse en el vértice hacen saltar la partícula del linóleo o madera. Esta herramienta se emplea para grabar los trazos complicados o más precisos. El primer corte se hace siguiendo los contornos del dibujo, y el segundo a dos milímetros más o menos del primero. La uñeta hace un corte parecido a los de la navaja y la gubia ayuda a vaciar los blancos.

Para la impresión se usa un rodillo de gelatina, de los que tienen en las imprentas llamados rodillos de prueba, o en su defecto un rodillo de goma como los usados en los talleres de fotografía, extendiendo y batiendo el color sobre

un vidrio o sobre una piedra litográfica. Respecto a las tintas conviene coleccionar, dentro de la gran variedad de colores que existen, tres o cuatro tonos que permitan combinaciones variadas; desde luego el negro, de calidad opaca y tono profundo, el blanco (que es muy empleado en las mezclas), un rojo, un verde y un azul. Para impresiones poco numerosas se puede mezclar el blanco tipográfico con pequeñas cantidades de color de óleo en tubo.

Para hacer las impresiones el color se extiende moviendo repetidas veces el rodillo sobre el vidrio y luego se pasa sobre la superficie grabada, cuidando de extender la tinta de manera uniforme; luego se coloca el grabado sobre el papel, que previamente ha sido puesto sobre una cartulina lisa y resistente, y ya juntos, la cartulina, el papel y el block se colocan en la prensa de copiar o en la de dorar y se hace la presión suficiente para lograr la copia.

En el próximo número continuaremos estas notas sobre el tema del grabado para imprimir guardas y otras aplicaciones que tiene en la decoración del libro.



Solomon Yudovin. Xilografía. Ilustración para un libro

Breve historia del grabado en la ilustración del libro

POR JOSÉ JULIO RODRIGUEZ
Profesor de Grabado

TRES son los procedimientos esenciales del grabado aplicado a la ilustración del libro: la xilografía, la calcografía y la litografía, verdaderos tesoros técnicos que han servido al mayor progreso de la cultura humana. La xilografía está considerada como el más antiguo de todos los géneros. Precedió al uso de los tipos móviles, por el empleo de las planchas tabelarias. La calcografía se ofrece con elegante sobriedad en la talla dulce y con rica desenvoltura en el aguafuerte, y, finalmente, la litografía, medio más moderno y más directo, aunque más minucioso en su proceso.

Aun cuando, únicamente, hemos de ocuparnos del grabado de estampas como complemento artístico del libro ilustrado, dedicaremos algunas palabras al grabado arqueológico, sin tomar para ello más que algunos datos muy someros.

Dibujar, escribir y grabar, son modos de entendimiento que se expresan con la palabra griega *graphos*. Así pues, los primeros grabados aparecen en las cavernas prehistóricas. El autor de ellos, un dibujante nómada, se dirige a sus dioses tutelares implorando su protección, ante el mundo lleno de ame-

nazas que lo rodea y empleando, asimismo, la imagen totémica, que fija en la mente la idea de las presas, necesarias para el sustento de los suyos. Hendiendo la piedra porosa con el sílex, el troglodita trazó formas con un instinto de belleza innata y pobló de plástico dinamismo las paredes de aquellas cavernas de incalculable edad. Ejemplo de ello son las grutas de Gargas, en la Dordoña, la caverna de Lascaux, en Montignac y la de la Peña de Candamo, en Asturias. Otro ejemplo maravilloso es la llamada Capilla Sixtina del arte rupestre, o sea la gruta de Altamira en Santander, donde se ve al hombre primitivo ya orientado hacia la esencia del grabado.

En la edad de los metales, los ceramistas y fundidores rivalizaban en la decoración lineal de sus arcaicas manufacturas. Magníficas armas y bellos vasos ofrecían sus estilos con una vitalidad que fluye hasta el presente. Un versículo del Génesis atribuye a Tubalcáin prácticas de cincel y lo declara hábil en toda clase de labores en metal. En el siglo II de nuestra era, la China formó su arte en la inspiración del búdico de la India. Y el arte del Japón, educado en el de aquélla, logró finalmente en la estampa una belleza perdurable. Por su parte, la Grecia primitiva creaba mitos y tradiciones que sus artistas esgrafiaban en vasos y en escudos de guerreros. Al hablarnos Homero de la destrucción de Troya, se detiene con deleite de aficionado en la descripción de los grabados que aparecen en el escudo de Aquiles. Roma grabó sellos y anillos para sus tribunos con depurado gusto helénico. Todos los pueblos, en todos los tiempos, usaron el grabado en diversas formas artísticas y utilitarias.

Ahora bien, los remotos siglos que

vivieron la cultura de los egipcios, registraron un hecho de enorme significación: el empleo del papiro para satisfacer las necesidades de una gran casta de escribas. Esta caña, que crece en las orillas del Nilo, dio su nombre al papel, industria que llegó a ser tan importante bajo el reinado de Tolomeo V, Epifanés, que éste hubo de prohibir la exportación a todos los puertos de Egipto para evitar la imitación del invento en otras regiones del mundo antiguo.

En el Extremo Oriente, el chino Tsai Lun lo obtenía en el año 105 de nuestra era, con la fibra de la caña de bambú verde, corteza de Ku-chu, algodón, etcétera, y en 550, el Japón fabricaba



...Hans Holbein el Joven. El Soldado. Grabado en madera de *Los Simulacros de la Muerte*, publicado en 1538



Auguste Lepere. Desnudo de mujer. Grabado a navaja en madera de hilo

su papel con cáñamo y también con la corteza de la morera. La India lo hacía con algodón. Persia copió este procedimiento, y los árabes lo perfeccionaron moliendo y macerando trapos para convertirlos en pasta y lograr magníficas hojas aviteladas, con lo cual quedó descubierta la fabricación del papel, tal como lo conocemos en nuestros días. Esto fue en el siglo VII de la era cristiana. De allí se generalizó en localidades vecinas, como el Cairo, Damasco, Trípoli, Fez y finalmente Ceuta en el siglo X, de donde pasó a España, que fue la primera región europea en donde

se elaboró el papel para libros, en hojas gruesas de tono grisáceo. Se dice que en un molino de Játiva, cerca de Valencia, se inició esta industria, bajo el dominio de los árabes. Hemos descrito en pocas palabras dos procesos que, en el curso de los siglos, precedieron al nacimiento de la estampa. Fácil es imaginar a los hábiles ilustradores de fines de la Edad Media, realizar, casi simultáneamente, la estampa suelta y la impresión tabelaria; pero sin el invento del papel, esto hubiera sido imposible.

En el primer tercio del siglo XV la xilografía apareció en Alemania y en Francia con escasa diferencia cronológica. Ya en esta época, la xilografía produce síntesis de expresión lineal. La xilografía anónima y de procedencia desconocida hallada por Reissenborg, que representa a la Virgen María con su hijo en brazos y rodeada de cuatro santas, aparece estampada en papel de algodón sin cola y con la fecha de 1428 grabada al calce y la de autor y lugar también anónimos, la de San Cristóbal, encontrada en la cubierta de un manuscrito de la cartuja de Buxheim, al pie de la cual se lee grabado un texto latino con la fecha 1423: *Christofori faciem, die quacunq̃ tueris. Illa nempe die morte mala non morieris. Mille-sino CCCC^oXX^o tercio.*

En Francia, el descubrimiento de la madera Protat, que se atribuye al año de 1370, grabado en una tabla de nogal y que representa una crucifixión del Señor, encontrado por Bernardo Milnet en Macón, daría la prioridad de la aplicación del grabado a los franceses.

Resulta, pues, que la impresión de las estampas era conocida en algunos países, al empezar el siglo XV. En Eu-



Alberto Durero. *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. Xilografía del maestro, ejecutado en 1498



...Thomas Bewick. Ilustración para el libro
Historia general de los cuadrúpedos

ropa, las estampas españolas son coetáneas de los más antiguos grabados en madera y en metal.

En el museo episcopal de Vich se encuentran pruebas de esta tradición, fechadas en 1418.

Desde la invención de la prensa, este adelanto se hace notar. Hacia 1478 destaca en los grabados de la *Biblia de Colonia*; en los de la *Crónica de Nuremberg*, en el año de 1492, que tiene dos mil xilografías de Miguel Wolgemuth. Entonces aparecen las primeras tallas expresando sombras y modelado.

Una de las particularidades de la escuela occidental del grabado fue la ejecución en cobre de los grabados llamados al 'criblé.' Lochner ofrece un buen ejemplo de esta modalidad en *La Anunciación*. En Francia se aplicaron estas planchas para ilustrar libros como el de las *Horas* de Juan du Pré, publicados de esta suerte en 1488.

En la época de Alberto Durero aparece el grupo de los *Formschneiders* de Alemania, gremio de artesanos que se dedicaban, exclusivamente, al trabajo material de grabar, como auxiliares de

los grandes artistas. Entre éstos destacó el insigne Hans Lützelburger, quien realizó en la madera los dibujos de Holbein para los *Simulacros de la Muerte*, publicada en Basilea bajo el cuidado del famoso humanista Erasmo de Rotterdam, en la imprenta de Froben.

Alberto Durero, uno de los más notables genios de la pintura, nace en Nuremberg en 1471. Adiestrado por Wolgemuth y siguiendo su ejemplo, ilustra las ediciones más notables de la época. Su dibujo llega al más alto grado de perfección. Su dominio del buril y de la navaja no ha sido superado ni por los entalladores de su tiempo ni por los xilógrafos de nuestros días. El grabado de *San Cristóbal*, es réplica de gran estilo a aquella anónima de 1423.

Entre las obras principales que ilustró están las siguientes: *El Apocalipsis*, edición de 1498, con visiones de intensa inspiración, en xilografías de gran formato; *Las revelaciones de Santa Brígida*, de 1500, con escenas de la vida de la Virgen; *La pasión de Nuestro Señor Jesús*, de 1511, llamada la Pasión Grande; *La Pasión de Cristo*, del mismo año, llamada la Pequeña Pasión; además *El arte de las medidas*, con texto e ilustraciones del propio Durero, del año de 1525, y el famoso *Tratado sobre las proporciones del cuerpo humano*, publicado después de su muerte, donde Durero rivaliza con Leonardo de Vinci.

Algunos de los nombres de los entalladores que colaboraron en la obra de Durero, han aparecido detrás de los bloques de *El triunfo de Maximiliano*. Son éstos en número de once: Jerónimo Resh, De Bonn, Liefrinck (Cornelio y Guillermo), Pfarkecher, Rupp,

Saint German, Taberith, Negker, Franck y Lindt.

Una obra soberbia encomendada a Durero con fines de propaganda bélica contra los turcos, fue el *Libro de rogativas para la orden de San Jorge*, que quedó inconclusa por la muerte del emperador.

El editor Feyerabend, de Francfort, reunió un importante grupo de artistas para la ilustración de sus publicaciones en folio de la Biblia y de los clásicos. Figuraban entre ellos V. Solis, a quien encargó las estampas de la *Biblia* de Lutero en 1564 y de las *Fábulas* de Esopo y Hans Sebald Beham y Stimmer, quien colaboró en libros biográficos acompañados de retratos, como el editado por Perna, escrito por el obispo italiano Pablo Giovio. Otro libro de retratos fue el de la colección de emperadores, debido a Strada, que apareció en Zurich, y cual éstos, merece mencionarse el *Emblemata*, obra popular de aforismos y sentencias filosóficas, que aparece ilustrada con figuras simbólicas y jeroglíficas. El suizo Jobst Amman, ilustró en 1564 el libro quizá más grato al pueblo: *Descripción de todos los oficios de la tierra*.

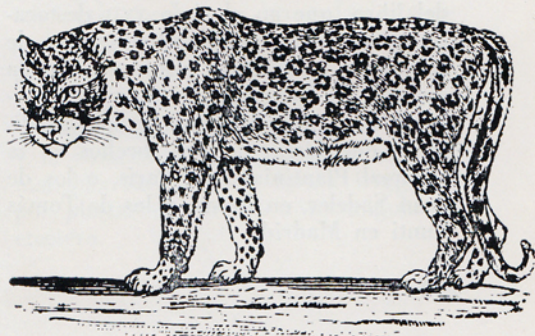
Desde fines del siglo XVI, las antiguas corporaciones de entalladores dejaron el monopolio de la xilografía, y los propios artistas grababan por sí mismos sus obras. En Francia, Juan Cousin entalló las páginas de su libro de *Perspectiva* y el de *Retratos*, grabando además el *Entierro de Cristo*, y Juan Goujon también entalló sus originales, generalizándose de tal modo la producción. Sin embargo la xilografía declinaba, sintiéndose postergada ante el grabado en metal, que imponía su majestad y elegancia. La madera, que había ilustrado las mejores ediciones

de los grandes talleres gráficos, se vio substituida por el cobre, que preponderó en la segunda mitad del siglo XVII y en todo el XVIII.

El año de 1452, el artífice florentino Masso Finiguerra, jefe de la escuela de los *niellatori*, descubrió, de una manera casual, la estampación de un grabado en hueco. Pero los *niellatori* no supieron apreciar el alcance de tal descubrimiento y no sacaron de él ningún partido, limitándose a obtener por medio de la estampación algunas pruebas en el proceso del esmaltado. En Alemania, por el contrario, desde el momento en que se inició el descubrimiento por un grabador anónimo, llamado el 'Maestro de 1456,' éste y sus discípulos consiguieron sacar del procedimiento del grabado en hueco todos los elementos de su progreso.

La imprenta de Plantin, que funcionaba en Flandes bajo el reinado de Felipe II, dio al mundo fecundas pruebas de la grandeza del arte gráfico, desde la *Poliglota Regia*, de Arias Montano, al más modesto libro de devoción o de estudio, ilustrándolos con frontispicios y láminas, con capitulares, viñetas y colofones estampados en tórculo, después de haber sangrado los espacios destinados para la lujosa decoración.

...Thomas Bewick. Otra xilografía del artista para el mismo libro





...Honoré Laumier. Tipos parisienses. Litografía

Pronto se extendió por todas partes la moda de la decoración calcográfica del libro, que en el siglo XVII destacaba en Amberes con las ilustraciones de cabeceras y viñetas, inspirados en la escuela de Rubens, que nutrió los talleres de Plantin-Moretus; y con los dibujos de Martín de Vos, hechos en la sucursal Plantiniana de París, o los de Juan Sadeler, en Roma, y los de Tomás Lunti en Madrid.

El gusto por la arquitectura barroca y rococó resolvió los encuadramientos de portadas en libros editados en Holanda y España, en Francia, Alemania e Italia, dotándolos de columnas en ambos lados, custodiadas por santos mirados, ángeles y alegorías. Un ejemplo de ello es la *Metanealogie sacrae*, de Valladier, editada por la casa de Pedro Chevallier, de París, en 1609, cuyo frontispicio se debe al grabador

Galtier. Los de Pasee, en los Países Bajos, componían viñetas y frontispicios con admirable estilo. La imprenta de los Elzevir, en Leyden, no tenía rival ni en su territorio ni en Francia.

Amaprados con el recuerdo del genial Durero, se formó en Nuremberg una pléyade de 'pequeños maestros' que, dejándose influir por el Renacimiento, aportaron su obra considerable de la Reforma. Así nacieron publicaciones y revistas ilustradas por la talla dulce, en ciudades como Colonia, Maguncia, Nuremberg, Basilea y Francfort, durante el siglo XVII.

Los más antiguos grabados de Florencia acompañaron a los libros: *Monte Santo di Dio*, del año de 1477 y la *Divina Commedia*, del 1481, los cuales han sido atribuidos a Baccio Baldini, intérprete de los dibujos de Alejandro Boticelli.

En Parma nació, el año de 1530, Francisco Mazzuoli, 'El Parmesano,' quien impuso el procedimiento del aguafuerte, que antes sólo fuera usado incidentalmente y como auxiliar de la talla dulce. Gracias a él Antonio Canaletto y Tiépolo brillaron en el siglo XVIII. Pero quien lleva el grabado al aguafuerte a las máximas posibilidades de lo grandioso y monumental es Juan Bautista Piranesi, en sus visitas de la antigua Roma, editadas a todo lujo en esa gran metrópoli, corriendo los años del XVIII, bajo el título de *Magnificenze de Roma antica e moderna*.

En Francia Jacobo Callot no rehusaba la realización de frontispicios. Su genialidad ilustró al aguafuerte obras como la *Lumière du cloître*, impresa en 1496. Bajo su influencia surgió Estéfano della Bella, quien, viéndose protegido por el cardenal de Richelieu cuando éste fundó la imprenta Real en

París, hizo frontispicios humorísticos como el de las *Obras* de Scarron. Un tratadista y grabador meritísimo fue Abraham Bosse, quien abordó temas satíricos y graves.

Las páginas que en el reinado de Luis XIV se encuadernaron con olímpica majestad, fueron la mejor realización de Sebastián Leclerc, que el año de 1676 ilustraba la *Promenade de Saint-Germain*, de Laboureur, y las *Metamorphoses*, de Ovidio, por Bense-rade, cuyos grabados costaron al monarca más de diez mil libras.

La falsa solemnidad deja lugar a la fingida sencillez, tras de la cual ensaya sus encantos la coquetería. Lepautre y Gillot, el maestro Watteau, la inician. Chaffard en Francia, y Picard en los Países Bajos, la espiritualizan elegantemente. Letras y florones, ex libris y viñetas, contribuyen al encanto que Watteau extiende con el señuelo ideal de convertir la corte de Luis XV en una Arcadia galante. Las ninfas y pastores palaciegos, fueron felizmente interpretados por Lorenzo Cars, ilustrador de las *Obras* de Molière y fino traductor, a la vez, de las obras de Lemoyne. Cochin,

...San Ambrosio. Grabado en madera anónimo, de la escuela alemana. Siglo XV





Gustavo Doré. Grabado en madera de pie para el *Quijote*

hijo, apasionado por las alegorías, y el grabador Saint Aubin, fueron pródigos en la decoración del libro. Aquél con sus originales y éste con reproducciones de obras ajenas. Los títulos, que se componían de letras rayadas e imprimían en rojo y negro, las recuadraban con una moldura adornada con cintas de seda y guirnaldas de rosas sostenidas por amorcillos y pequeños genios alados, custodios de dioses y diosas olímpicas, representantes de reyes, príncipes y bellas favoritas.

Gravelot llevó la moda francesa a Londres, empleando apropiados cobres, como los del *Decamerón*, de 1757, y la serie famosa de cien viñetas diferentes. Para el *Théâtre*, de Corneille, compuso una encantadora viñeta grabada, que nos da una clara idea de las tiendas de la galería del Palacio Real.

Eisen conjugó a placer los tipos de

letras enlazados con el primordial elemento rococó en boga, ilustrando cuentos de La Fontaine. Choffard era para los editores de entonces el más estimado acuafortista, pródigo en flores, lirás y cítaras, enlazadas con cintas de raso, para delicioso ornato de los *Cuentos* de La Fontaine, editados por Les Fermiers Généraux, con láminas de Lemire, compuestas por Eisen. El retrato de la portada estaba grabado por el especialista Fiquet y el texto se enriquecía con una introducción de Diderot.

Duplessis Bertaux fue también un grabador fecundo de la ilustración del libro. Sus *Cuadros históricos*, obra en tres volúmenes en folio, ofrecen cerca de doscientas grandes láminas.

En Alemania, Chadowiecki ilustró entre otros libros el *Werther*, de Goethe, y las *Fábulas*, de Gellert. El paisajista Schmidt grabó las obras de Federico el

Grande; Fried Knolle reprodujo en doc-to buril obras de tanto empeño como *Los hijos de Eduardo IV*, de Shake-speare.

Supliendo la falta de ilustradores en Inglaterra, el holandés Raimbach ilus-tró con viñetas y reproducciones sutil-mente preparadas al aguafuerte sobre acero, libros tan eminentemente britá-nicos en su edición, como *Gil Blas* y *Don Quijote* editados en 1809 y 1818.

Después de la Revolución francesa, el libro presenta características muy di-ferentes a las de los siglos anteriores. El grabado en hueco ha desaparecido de sus páginas dejando lugar a las innova-ciones asombrosas del romanticismo.

Aloys Senefelder nace en Praga en el año de 1771, hijo de un humilde ma-trimonio de comediantes. Estudió dere-cho en la universidad de Ingolstadt, dejando pendientes sus tareas la muer-te de su padre, y compartiendo, después, una mísera situación con su madre y nueve hermanos. Fracaso como músi-co y libretista cuando contaba veintitrés años. Ensayó la forma de publicar sus producciones musicales, buscando di-versos procedimientos. Entre los mate-riales de que se servía, tratando de su-plir otros de mayor costo, figuraba una piedra calcárea, de las que se emplean para el pavimento en Baviera, en la cual un día acertó a escribir con tinta grasa una anotación que luego atacó con el corrosivo, dejando aislados los signos por un rebajo leve producido alrededor, siendo así como nació la li-tografía. Senefelder fue ayudado por André, con quien introdujo su invento en Francia. En el año de 1810, Sene-felder fue nombrado inspector de la li-tografía real de Munich. En 1823 edi-tó la *Cartera litográfica*, y en 1824 *La*

colección papirográfica y *El aguainta litográfica*. Ideó la substitución de las piedras por planchas de cartón o de metal revestidas con una masa petrosa, a las que dio el nombre de *stone paper*. Pero los resultados gráficos fueron muy deficientes por la debilidad del soporte, que sugirió el uso de planchas de zinc graneado, empleadas actualmente en la fotolitografía.

En pocos años la litografía triunfó en la revista y en el libro, lo mismo que en la stampa exclusiva. El famoso edi-tor MacLean de Haymarket, publicó bosquejos políticos en álbumes firma-dos con las iniciales H. B. En 1815 el conde de Lasteyrie, y en 1816 Gabriel Engelmann, discípulo de Senefelder, se establecieron en París separadamente, uno en la rue du Bac; el otro en la Cassete Núm. 18. Los obreros y las prensas del primero iniciaron sus tra-bajos con la ejecución de formas buro-cráticas. Se debe a Lasteyrie la divul-gación de la litografía en Francia. La historia gráfica de la epopeya napoleó-nica prestigióse en las manos de los li-tógrafos Guérin, Gros, Girodet, Ingres y Hersent, que ilustró los *Cuentos* de La Fontaine en 1818. La litografía fue instrumento magnífico en la produc-ción de Delacroix, de Géricault, de De-veria, de Gavarni y de Daumier, quien llegó a producir seis mil estampas.

La caricatura política fue propaga-da por los periódicos *Le Miroir*, *La Pandore*, *La Caricature* y *Charivari*, fundados por Philippon y desaparecidos en 1835, al ser abolida la libertad de prensa. La litografía en Francia culmi-na con el genio de Toulouse-Lautrec, quien reflejó tipos y escenas del París ebrio de amores y de fiestas, en el que desfilan los burgueses al lado de las

cantantes, los bailarines, los acróbatas y las mujeres de vida fácil.

La introducción del procedimiento en Italia fue debido a Giuseppe de Werz, quien en 1807 la llevó a Milán. Con texto tipográfico reportado a la piedra, los hermanos Gonin, en Milán, tiraban en los talleres de Bossi *Lo Spirito Folleto*. En la casa de Casimiro Teja, en Turín, se editaba *Il Pasquino*.

El primer taller litográfico funcionó en Madrid en los comienzos de 1819, en el típico barrio de Santa Bárbara. Dos años después instalaba Brusi su taller en Barcelona. En el taller de Cardano se inició Goya en el arte de la litografía con la *Vieja hilandera*, firmada en febrero de 1819. Por estos años la casa Motte de París editaba un álbum de caricaturas de Goya, seleccionando diez láminas de *Los caprichos*. Mediando el siglo XIX, la litografía en España cobró un auge extraordinario, como no lo tuvo el grabado. No sólo el real establecimiento litográfico editó sus cincuenta entregas con más de doscientas estampas, sino, además, en Cataluña aparecían los *Recuerdos y bellezas de España*, ilustrados por Parcerisa, y después: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, tirada en Barcelona en 1884. Pérez Villamil firmó 144 estampas con fondo crema, con el título: *España artística y monumental*. En 1855, Carderera inició su *Iconografía española*. En 1857, el taller madrileño de Martínez editaba *El Real Museo de Madrid y las joyas de la pintura española*. En 1862 apareció la revista *El arte en España*, dedicada al arte del dibujo. Pero treinta años antes la litografía había aparecido en México, donde Linati la estableció, después de unos años de labor en Inglaterra. Después de un siglo de brillantes rea-

lizaciones la litografía sufre un colapso general, causado por la introducción de las gráficas fotomecánicas.

Desde que Francia se recreó con las últimas viñetas de Papillon, se creyó que la xilografía había muerto para siempre. Empero, en esos mismos años la madera de pie era introducida en Inglaterra por Tomás Bewick. Este procedimiento permitía el uso de los buriles; era de fácil manejo para los tipógrafos y el tiraje era menos lento que el de la litografía.

Por su parte, Bewick, sin ser el inventor del procedimiento, produjo de inmediato verdaderas obras maestras en pequeños formatos, despertando el interés de todos los ilustradores, ya al iniciarse el siglo XIX. La xilografía en madera de pie y la litografía casi empezaron juntas una marcha triunfal que terminó con un mismo tropiezo: la competencia de la industria fotomecánica. Pero entre tanto, el gusto del siglo XIX, la moda y el genio de los artistas del romanticismo, mantuvieron ambas modalidades en un mismo alto nivel. Una publicación importante en Francia, *Le Magasin pittoresque*, fundado en 1833, emplea un grupo de grabadores en madera de pie. Thompson, discípulo de Bewick, los dirige y, a partir de este momento, la nueva escuela de grabado trabaja en Francia con un ritmo creciente. El empleo de la máquina de vapor permitía a los editores lanzar grandes tiradas en poco tiempo, empleando los bloques de los nuevos xilógrafos. Las obras de los poetas románticos aparecieron en ediciones populares. *Las Odas y Baladas* de Víctor Hugo, *Las Orientales*, las *Hojas de Otoño*, fueron ilustradas con bloques de Perrichon, Meyer, Prudhomme. Estos pequeños trabajos eran realizados al

facsimile y tenían que ser reproducciones exactas de todo lo que el artista trazaba sobre el bloque. Así fue como los bosquejos más caprichosos conservaban su carácter en manos de los nuevos entalladores. Los nuevos amos fueron Tony Johannot, Deveria, Gavarni, etcétera.

El editor Curmer hizo ejecutar de esta suerte, en 1835, una edición de *Pablo y Virginia*, que es una obra maestra del arte tipográfico. Los más grandes artistas de la época, Paul Huet, Daubigny, Meissonier, dibujaron los originales; los grabados fueron impresos sobre papel de china y montados sobre la hoja básica. La *Chaumière Indienne* aparece en seguida editada de la misma manera. El grabador Lavoignat entalla a la perfección la mayor parte de las viñetas de estas obras. Gigoux, en la misma época, realiza seiscientas viñetas para una edición del *Gil Blas* de Le Sage, y Raffet diseña para la librería Furne trescientas cincuenta y una maderas que servirán para ilustrar *La historia de Napoleón*. Este importante encargo produjo al señor Raffet diecisiete mil francos. En seguida aparece el genial ilustrador Gustavo Doré, que produjo sus obras capitales de 1860 a 1880, y hace evolucionar el arte del grabado en madera de pie a destinos muy diferentes de los que se conocieron antes; a la expresión y el trato de los volúmenes, él agrega los más delicados efectos de luz y enriquece la tonalidad a un grado que jamás se había visto en la madera. Pero él cuenta con una pléyade de grabadores notables, verdaderos virtuosos del buril. Pannemaker, Pisan, Baude y Gusman padre, fueron los más hábiles. Ellos reproducían maravillosamente la obra del maestro, acumulando durante más de veinte años

las ediciones en gran formato de las obras más célebres, *La Divina Comedia*, *Rolando Furioso*, la *Biblia*, los *Cuentos* de Perrault, *Don Quijote*, las *Cruzas*, *El Paraíso Perdido*, etcétera.

Más tarde los equipos de grabadores profesionales se especializaban en ropajes, celajes, follajes, semblantes, cabelleras; de modo que una plancha era grabada por varias manos tan pacientes como anónimas. Y esto se hacía, a lo más, en un día. Y llegado el momento en que un bloque se sensibilizaba con un baño de colodión, a fin de que los grabadores interpretaran con sus buriles los más delicados grises de la fotografía, el genio de los ilustradores hizo una pausa que se acentuó con la aparición del heliograbado; lo que, al mismo tiempo, fue un golpe mortal para las corporaciones de grabadores en madera. Este procedimiento entró de lleno en el periodismo ilustrado, desplazando casi el trabajo artístico. En este momento aparece Augusto Lepere, que había formado parte de los equipos de grabadores de 'tinte', los que habían hecho del velo una herramienta exclusiva. La competencia de los procedimientos nuevos no había impedido que Lepere triunfara en la exposición universal de París, en 1900. Empujado por el escritor Huysmans, se orienta hacia la técnica de los japoneses y vuelve al manejo de la navaja. La influencia de Augusto Lepere fue decisiva para el resurgimiento del grabado moderno. La interpretación en 'tinte' fue abandonada después de la primera guerra mundial por los pocos grabadores que sobrevivían y, en 1922, nosotros encontramos un nuevo gusto, una nueva estética, en la ilustración de libros y revistas. Entre los grabadores que adoptaron la nueva técnica mencione-

mos a Beltrand, discípulo de Lepere, Gusman hijo, Laboureur, Daragnès, Mathieu, Goyan, Perrichon. Mme. Jacob-Bazin y otros más. Bajo el impulso de Lepere y Gusman, fue fundada en 1911 la sociedad del grabado sobre madera de pie. En 1912 y en 1922, organizan dos exposiciones en el pabellón Marsan del Louvre, participando en ellas más de cien artistas. En 1921, la revista inglesa *The Studio* edita un número especial, dedicado a la evolución mundial del grabado en madera. Dos revistas literarias, *L'ami du lettres* y *Les images de Paris*, emplean únicamente el grabado en madera para su ornamentación. Los ecos repercuten en Bélgica, Italia y Alemania, como en las otras épocas de resurgimiento. Un mensajero de este movimiento llegó a Méxi-

co en 1923, con unos bloques trabajados a navaja. Su nombre era Jean Charlot.

Uno de los momentos estelares de la humanidad, del cual no nos dice nada Stefan Zweig en su hermoso libro, es, sin duda, aquel en que apareció el primer papel impreso a mano con una imagen de la Virgen, con un mapa geográfico o con un texto bíblico en letra gótica. Examinemos la fisonomía de nuestra civilización y veremos que casi toda se halla confiada, desde entonces, al papel impreso. Entre estos papeles, sueltos o encuadrados dentro de suntuosas tapas, se encuentran muchas obras maestras de la cultura y del genio del hombre que, de mano en mano, han pasado hasta las nuestras y pasarán a la posteridad, produciendo los nuevos resurgimientos del espíritu.

El día 3 de julio próximo pasado, como parte del programa organizado por la ENAG para celebrar la entrega de sus galardones a los triunfadores del premio anual *Ignacio Cumplido*, el maestro José Julio Rodríguez sustentó en el aula "Francisco Orozco Muñoz" de nuestro plantel, una interesante conferencia con el título que encabeza las líneas anteriores, la cual mereció los más cálidos elogios de la concurrencia. ARTES DEL LIBRO publica ahora dicho trabajo en lugar de su artículo acostumbrado "El grabado en México" —que reservamos para el número 9— tanto por la importancia de la investigación realizada como por el deseo de que sea conocida de todos nuestros lectores.

N. de la R.

LA ENCUADERNACION

La parte física del libro

POR PAUL VALÉRY

EL LIBRO es un objeto singular, que se abre y se cierra, y por estos actos tan sencillos, cambia totalmente de naturaleza.

Si lo abro, habla. Si lo cierro, vuelve a ser un objeto para mirarse; no hay pues en el mundo nada más análogo al hombre. Un hombre es, a primera vista: su forma y su color; después, nos sorprende su voz, y esa voz se transforma al fin en un espíritu que se mezcla al nuestro.

Al igual que un hombre, un libro tiene su físico, su exterior visible y tangible, que puede ser tan vulgar o tan particular, tan feo o tan agradable, tan insignificante o tan llamativo como puede serlo un individuo de nuestra especie. En cuanto a la voz del libro, la que se da a conocer tan pronto se le abre, ¿no es su voz el aspecto de sus páginas, el papel en que están impresas, la letra del texto y el aspecto del conjunto, más o menos denso, más o menos bien logrado de los tipos de imprenta? Por lo demás, esta voz, como todas las voces, es a menudo engañosa; y cuando interviene la lectura y se revela el espíritu incluido

en el texto, puede destruir la buena impresión de la primera ojeada.

* * *

El oficio del encuadernador es moldear ese físico del libro cerrado. Le da, ante todo, un cuerpo, por medio de ligaduras que resistirán los esfuerzos que el uso probable de un libro puede hacer prever. Ese oficio está, pues, bien definido. Son puras operaciones mecánicas que se ejercen independientemente de la voz y del espíritu de que hablé. Se puede encuadernar una obra sin saber qué obra se encuaderna, y aun sin saber leer. En cuanto a la persona que usará ese libro, tan sólo se fijará en la utili-

Paul Valéry, el ilustre hombre de letras desaparecido, miembro de la Academia Francesa, nos presenta al gran artista encuadernador Paul Bonet, a la vez que analiza su obra, nos marca direcciones y orienta sobre encuadernación y decoración.

A. T. P.



dad, en la solidez, en el precio del objeto. Éste responde a una necesidad clara y sencilla, sobre la cual el cliente y el artesano pueden estar enteramente de acuerdo; pero el ojo y el tacto no han desempeñado hasta aquí sino un papel accesorio y un poco banal. Nuestros sentidos tienen, sin embargo, su propia vida y sus intereses particulares. Tan pronto como el ojo se interesa, por cuenta propia, en el objeto del libro, el arte de la encuadernación se desliga del oficio. Este arte tiene sus grados.

* * *

Durante más de un año de mi juventud, el problema de la ornamentación preocupó mi espíritu. Nada me ha hecho cavilar tanto como esa producción enteramente primitiva que aparece espontáneamente por doquier, se desarrolla como variada vegetación; y, como ella, se apodera de todo; herramientas, utensilios, construcciones, armas o vestidos, diversificándose según los climas y las razas, en tanto que, no menos antiguo y no menos natural, el instinto misterioso de representar los seres y las cosas se manifiesta y se afirma desde la edad de las cavernas por imágenes admirables de hombres y de animales.

Parece que nuestros ojos no pueden soportar el vacío, la desnudez de las superficies, la libertad de vagar por una área de color monótono, y que esto provoca en nosotros una reacción para actuar, para hacer aparecer sobre este campo demasiado puro lo que nuestra vista quisiera percibir. Éste es un fenómeno general y, sin duda, una ley de nuestra sensibilidad. Un hombre solo, y que no tiene nada que hacer, reacciona contra el tedio de su ocio. El recuerdo, el canto, la imaginación de un cuento, y tal vez la filosofía, serán el producto de una holganza forzada, sin

poder actuar con fines de orden práctico.

Pero he aquí una maravillosa combinación. Este tedio, este ocio, este tiempo vacío, y por otra parte una superficie desnuda, engendrarán una acción monótona en un principio; una repetición de sencillos trazos paralelos, una plantación de puntos, el trazo de follajes sucesivos cuyo conjunto transformará el aspecto de aquello que les sirva de fondo, introduciendo insidiosamente la idea de una especie de riqueza y de munificencia por la sola repetición del mismo humilde motivo (decorativo). Así es como sobre una tierra vacía, sobre su polvo amarillento o gris, nace una pequeña planta que se multiplica y se repite y transforma prontamente el paisaje, y, poblándolo, le da color, lo florece, lo hace sensible al viento, propicio a los rebaños.

* * *

“Lo que nuestra vista quisiera percibir”...

Tal es el principio natural y puro de la ornamentación. El ojo no sabe nada. No reconoce en las manchas de color y de luz que lo afectan, los objetos y su uso. En un principio, es el ojo tan extraño al significado y al conocimiento adquirido como lo es el oído al significado de un discurso en lengua desconocida, del que sólo capta la música del idioma que puede escuchar o no. A partir de este estado de inocencia es cuando el arte se convierte en creador y descubre, por esta necesidad de ver lo que le place, todo un mundo que es el suyo propio: el mundo de las simetrías, de los contrastes, de las escalas de valores, del claroscuro, de las modulaciones y de las similitudes; universo vibrante y completo en sí mismo, en el cual el deseo engendrará lo que le falte, si...

No es seguro que pueda satisfacerse este deseo, a menos que se contente con unos momentos de ensueño; pero en tal caso, la sed de nuestros sentidos no se estanca. Para ofrecer a nuestros ojos este extraño, y como místico alimento que nombramos su goce, debe intervenir la acción; la materia y la mano, el poder y la resistencia deben entrar en juego para crear, para dar plena realidad a un objeto o a una disposición sin precedente, sin referencia a cualquier uso práctico, y que no se explica sino por un placer de producir, admitiendo que un placer pueda explicar algo.

* * *

El arte es una acción; pero acción de un estilo singular. Lejos de estar determinada con toda precisión por determinadas condiciones exteriores, tampoco lo está por una finalidad de necesidad o de utilidad vital. Por una parte, la *inutilidad* es un carácter positivo; por otra parte, esta acción se mueve en lo arbitrario, y vencer este arbitrario es su victoria. Por eso me propuse expresar esto, que me parece esencial, diciendo que la intención y el esfuerzo del artista consiste en crear una necesidad y una utilidad de segunda especie. El objeto sensible que nos hace percibir, primeramente, *que bien podía no ser* (y esta inexistencia, sin ningún inconveniente vital) y en seguida, *que no podía ser otra cosa de lo que es*, proclamamos que es bello.

Es evidente que esta percepción, y la creación que se emplea para provocarla, son los dos rasgos misteriosos que distinguen la naturaleza humana de la animal, y a los mismos humanos los distingue unos de otros, según sus aptitudes para desear, para percibir y para crear objetos de esta especie singular. El animal no hace nada en vano, ni aun sus

juegos, los que van tan de acuerdo con su naturaleza que jamás se resuelven en errores, jamás se entretienen en tanteos, ni se resumen en decepciones, lo que sucede tan frecuentemente a los hombres que juegan al juego del arte. El artista es falible, y aun el más falible de las personas que hacen algo. Todo lo que muestra incierto, y aun inexplicable, un éxito feliz, aleja del espíritu la idea de automatismo.

* * *

De todos modos esto debe conciliarse con lo que dijimos antes, y que resumimos así: la ornamentación, según nosotros, es el producto espontáneo de la sensibilidad de alguno de nuestros sentidos, cuando reacciona libremente en presencia de un vacío, y tiende a darse una actividad propia en el dominio de su virtualidad. Por ejemplo, en el dominio de la visión, el conjunto de los colores se desarrollará de complementario en complementario, o bien se recorrerá por transiciones insensibles, de un matiz a otro, o de uno a otro valor. Igualmente nacen los ritmos sencillos en el dominio de la movilidad. Pero todo esto es automático. La voluntad no aparece aquí. Esta autoridad central dominante se abstiene por de pronto. El hombre crea distraídamente, tararea un tema inconscientemente, trenza sin pensar algunas fibras de color. Casi no hay intermediarios entre sus sentidos y sus órganos de acción. No hay por lo tanto ni estancamientos ni retrasos en su operación. Pero si alguna circunstancia lo hace examinar el resultado de su diversión, libre y mecánica a la vez, quiero decir, de la cual nada turbó la mecánica orgánica, él podrá pensar en lo que ha hecho y concebir la idea de hacer algo más. Aquí es donde aparecen los problemas del arte mismo. Esos proble-

mas se resumen en dos categorías de dificultades antagónicas: unas apegadas a la *libertad* inalienable del espíritu ante una empresa a la que no hay nada que defina completamente: ninguna necesidad, sino, al contrario, una multitud de posibilidades que forma y transforma la imaginación excitada; las otras, son las *barreras* que imponen la acción real y las condiciones materiales.

* * *

Tomemos un rectángulo. Se trata de llenar esta superficie, la que más frecuentemente se propone al hombre que decora. Puerta, pared, la hoja de una ventana, las superficies de un cofre, la portada de un libro, y por fin la pasta de un libro. ¿Qué hacer? Se ha dado la dimensión (supongo), así como la relación que deben guardar los lados. También la materia. ¿Qué hacer? Se ofrece un vacío: he ahí la libertad. La proporción, la materia, son impuestas, y a menudo también ciertas conveniencias: he aquí las barreras. Es el momento de la perplejidad. Aquí es donde la libertad es la barrera principal. ¿Cómo salir de la duda? El primer obstáculo para actuar es precisamente la ausencia de obstáculos.

Una idea sencilla e inmediata lleva a precisar este rectángulo trazando sus líneas principales, sus diagonales, y a unir el centro con sus bordes. Sucede a veces que esta decoración elemental, más o menos señalada, se tenga por suficiente. También sucede que, siguiendo el mismo camino geométrico, se trace un rombo en el rectángulo; este rombo puede sugerir una elipsis, a la que ofrece sus ejes. Pero hasta ahora todo esto no constituye sino la fuga delante de la invención, una especie de confesión de impotencia, o desconfianza, de sí mismo. Entonces se presenta una fuerte

tentación. Interviene la memoria. *Lo que nosotros sabemos* se presenta, más o menos insidiosamente, a veces con cierto disfraz muy engañoso, y nos sugiere ideas decorativas ya creadas. El demonio de la facilidad nos aconseja que no puede hacerse nada mejor, que debe cederse ante los maestros, no hay una ojeada a los documentos... Yo no digo que deban ignorarse esos valores ya demostrados, eso sería una especie de suicidio anticipado; quien menosprecia enseña a menospreciar. Tampoco deben utilizarse como punto de apoyo para ingeniarse a hacer "todo lo contrario", lo que sucede con bastante frecuencia. La "contraimitación" es peor que la imitación. Pero la verdadera afirmación de un artista cabal consiste en este profundo conocimiento de las obras anteriores que descubren el ideal mismo y, en cierto modo, la "moral".

* * *

Era preciso recordar todo esto, antes de abordar el arte de la encuadernación. Dije antes que este arte tenía sus grados. Esos grados están evidentemente marcados (no en lo que se refiere a la ejecución material, que supongo excelente, sino a la concepción misma de la obra) por *la idea que se hace el artista del alcance de su arte*. Hay quienes olvidan lo que se empeñan en adornar, y no niego que haya obras maestras netamente exteriores, ataviadas de *velín* (pergamino), marroquín, cabra, o de becerro magníficamente decorados, sobre libros que son lo que son. Esa vestidura, independiente del contenido, puede ser reproducida sobre tantas obras como se quiera. (Sucede a veces que estas obras llevan la marca de un poseedor, lo que puede, como es sabido, dar lugar a una bellísima, y a veces muy singular ornamentación: armas,

divisas, símbolos, etcétera. Ciertas encuadernaciones tienen el valor puramente histórico de haber pertenecido a determinado hombre ilustre. Esto nada tiene que ver con el arte del que hablamos.) En todos los casos que he señalado, el intento del artista encuadernador está restringido a la creación del aspecto exterior del libro; no hay pues ninguna correlación entre el cuerpo y el alma del libro; el encuadernador desaparece en cuanto el volumen se abre y habla.

* * *

Mencionemos aquí, a propósito de esta conveniencia, ciertas extrañezas con las que a veces nos encontramos. Recuerdo haber visto, y aun haberme atrevido a manipular, con cierto horror, un ritual de magia negra o de misa sacrilega, encuadernado en piel humana; un mechón de pelos quedaba aún en el dorso de este horrible objeto. Aquí, excluyendo todo arte, existía evidentemente una de las más sensibles relaciones entre el macabro exterior y el interior infernal de este libro maldito.

Veamos otro ejemplo, muy diferente, pero ejemplo al fin, de lo absurdo a que un aficionado aun distinguido puede dejarse llevar cuando el intento de crear rarezas lo lleva al olvido de la función principal del libro y de la encuadernación que se le adapta. Edmundo de Goncourt, habiendo hecho encuadernar en pergamino las ediciones originales de las obras de sus amigos, hizo pintar sobre la pasta los retratos de éstos, por los pintores que le parecieron más en armonía con los modelos: Carriere para Daudet, Raffaelli para Zola, etcétera. Era condenar a esos libros, que no podrían soportar ninguna manipulación sin deterioro, a reposar eternamente en una vitrina... ¿Es éste el destino de un verdadero libro? Debe confesarse, ade-

más, que lo absurdo está siempre al acecho del *amateur*. Las encuadernaciones de los "papeles importantes" con firmas de testigos, son la cosa más tonta y más fea del mundo. Esas ridículas *vaguedades* (*porte faux*) de "testigos" falsos, no han podido hacerse desear sino en una época de falsificación del buen gusto. Éste exige una especie de equilibrio entre todas las virtudes de un libro.

* * *

Las investigaciones de Paul Bonet y los resultados que de ellas podemos percibir, dan la impresión de una voluntad que se propone alcanzar en sus efectos ese alto grado del arte al que he hecho alusión y que consiste para mí, como lo he escrito (y aun enseñado), en el éxito venturoso de la participación de *todas*, las facultades del hombre en una obra.

El señor Bonet ha comprendido y ha querido demostrar que el "físico" de un libro debe encontrar su germen en la razón de ser tal o cual libro, en lo que va a decir, una vez que se le abra, como si el espíritu, el estilo, la vida interior, prestos a manifestarse a la vista, a los labios y al intelecto del lector, estuvieran prefigurados bajo las especies exteriores del revestimiento.

No debe creerse que el problema sea sencillo y pueda abordarse sin riesgo. Reconozco que admite soluciones fáciles. Las permite, también, extravagantes. Pueden trazarse sobre el cuero algunos emblemas, a veces verdaderas ilustraciones relacionadas con el texto. No faltan errores y horrores de este género. Pero nuestro artista ha desarrollado un esfuerzo sobre caminos diferentes, los *sutiles* caminos de la analogía.

Entre el aspecto y la voz de un libro no son las similitudes lo que hay que buscar, sino lo que Baudelaire llamaba

(en un sentido un tanto swedenborgiano) las "correspondencias". Mientras la ilustración de un texto (por ejemplo) se deduzca de ese texto, por una especie de traducción directa, y como por una operación bastante bien definida, la ornamentación conveniente debe ser a modo de *resonancia* que pide a quien debe alcanzar la meta, una sensibilidad muy delicada, armada de cuanto pueda responder a este poder emotivo y satisfacerla en orden a la acción creadora.

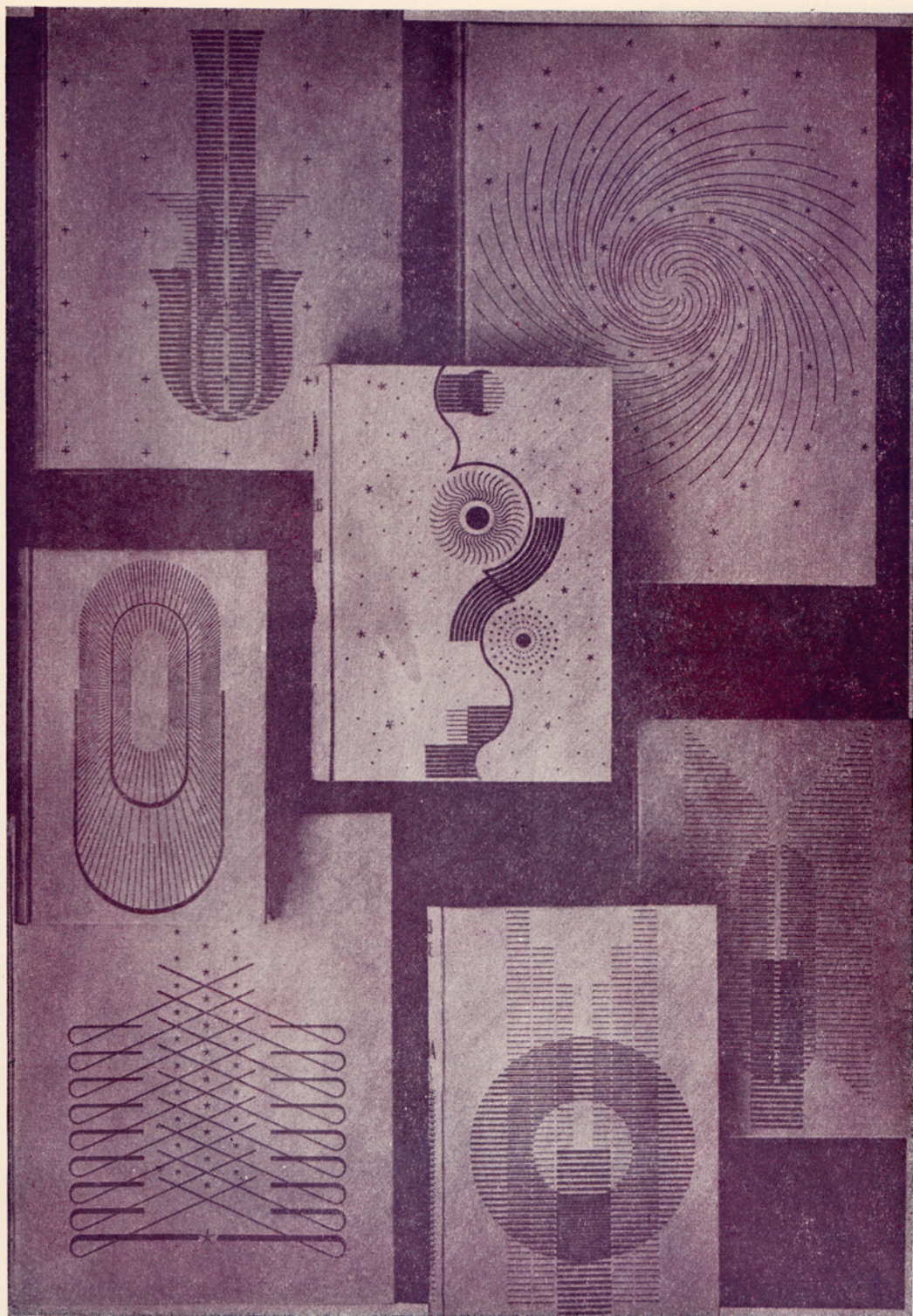
La evolución del estilo del señor Bonet es, bajo este aspecto, de las más instructivas. De una obra a otra se nota cierta depuración, transformación de las exigencias, reducción del número de medios en provecho del desarrollo de algunos de ellos y del enriquecimiento cierto que resulta del conocimiento profundizado de sus efectos. *Es el verdadero camino de lo clásico*. Es sabido que en literatura se conoce el acercamiento a la perfección por el desprendimiento del vocabulario: disminuye el número de palabras empleadas, pero aumenta el número de sus diversos empleos; y esta disminución del "material" acusa un acrecentamiento de los recursos reales del espíritu, de sus facultades para simplificar y combinar.

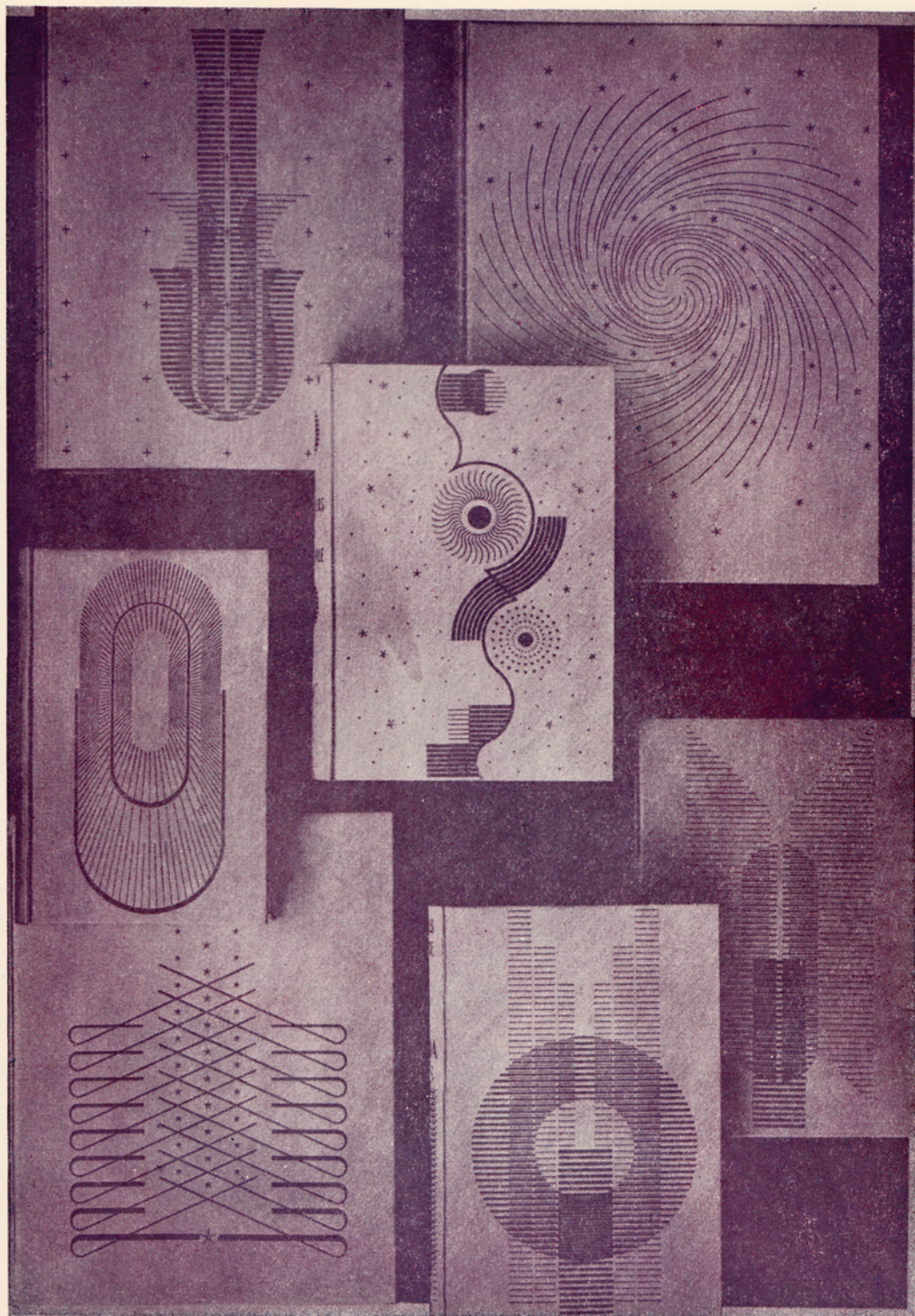
El señor Bonet parece renunciar ahora a esos mosaicos de piel, que confieso no son muy de mi gusto, los que fueron muy gustados anteriormente, y obtiene con los "fierros", con los hilos y los puntos de oro de los que podría creerse agotadas las posibilidades, composiciones mucho más nuevas y seductoras, a mi parecer, que aquellas en que se utiliza la diversidad de colores. Algunas de estas composiciones, cuyo apoyo sentimos ser una geometría muy delicada, me han dado la impresión de ofrecer al arte de la encuadernación perspectivas enteramente nuevas. Hace mucho tiem-

po he previsto en ciertos diagramas que la física sabe construir (piensa en las alegorías de los *champs de forces*) recursos vírgenes aún para la decoración. Por este camino se abre un futuro de creaciones sumamente interesantes; pero sea cual fuere la riqueza que la explotación de este dominio matemático ofrezca, el buen gusto y las invenciones de la sensibilidad deben someterse y asimilársela íntimamente.

No podría olvidar aquí una aplicación muy peculiar del ingenio del señor Bonet, que impresionó mi sensibilidad. Observamos a menudo que sobre algunas encuadernaciones muy bien acabadas, la letra es desagradable, empastada, desprovista de estilo. A mi juicio, uno de los méritos positivos de nuestro artista es el cuidado que tuvo de dibujar los caracteres cuya elegancia y claridad estuvieran en armonía con el conjunto del objeto. Sobre estas palabras, *conjunto del objeto*, deberían terminarse estas cuantas líneas, testimonio de mi estimación y de mi admiración por un esfuerzo y los resultados que atestiguan un ideal de los más elevados. El firme propósito de conferir al libro su plenitud de valor, de ofrecerle un cuerpo que en cierta forma sea su personalidad visible, de acuerdo con su personalidad virtual, es el más alto designio que pueda proponerse el encuadernador.

Pero ¿cómo podré terminar sin hablar de las encantadoras encuadernaciones en cartón (*cartonnages*) dibujadas por el señor Bonet para las obras de fácil venta? Parece que el público está muy satisfecho. En cuanto a mí, poseedor de varios libros vestidos con esas cubiertas de un decorado claro y delicado, confieso que estoy encantado, a tal punto, que a veces he estado tentado de hacerme encuadernar.





EL CAJON

de curiosidades

POR ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
Profesor de Corrección Tipográfica

Con datos obtenidos de dos libros agotados de Genaro Estrada —*200 notas de bibliografía mexicana* (1935) y *Nuevas notas de bibliografía mexicana* (1954)— aderezamos apresuradamente estas referencias a curiosidades por él registradas. Tal vez volvamos a tales temas en próximos números.

CONSTA a través de autorizados historiadores que el taller del insigne impresor mexicano don Ignacio Cumplido tenía en el momento de su máximo esplendor, hacia 1836, cuarenta y cinco fuentes de tipos, cuarenta y ocho variedades de abrazaderas, rayas y bigotes, veinticuatro estilos de orlas, tres juegos de signos astronómicos y ciento cuarenta y cuatro grabados.

Es rudo el contraste con los paupérrimos talleres de nuestros días, dotados por lo general de diez a quince fuentes de tipos desabridos a lo sumo, y donde se procura despachar todo trabajo a base de simple composición de linotipo, sin ningún escrúpulo por alcanzar la belleza.

Ni siquiera en 1939, cuando se festejó el cuarto centenario de la imprenta en México, fue atendida cierta proposición hecha por el apasionado bibliógrafo que fue Genaro Estrada.

El fallecido hombre de letras hacía ver cómo el local que ocupó la inicial imprenta de América, ubicada en la antigua calle de la Moneda de la capital mexicana, sólo se distingue por una lápida conmemorativa.

Luego agregaba que debía ser declarado monumento nacional, cuando no monumento de interés continental, arreglarlo y cuidarlo convenientemente y establecer en él un museo de la imprenta en México.

¡Y pensar que aún sería tiempo!

Fue nada menos que el general don Juan Álvarez, el prominente personaje del Plan de Ayutla a cuyas órdenes estuvo Ignacio M. Altamirano, quien introdujo la imprenta en Cuernavaca entre 1855 ó 1856.

Para que se vea que no siempre anduvieron divorciadas las armas y las letras. ¿O no hemos tenido generales escritores como Vicente Riva Palacio y Francisco L. Urquiza?

* * *

A fin de superar las dificultades que suponía el sacar a luz *El Ilustrador Nacional*, segundo periódico de los insurgentes en orden cronológico, don José María Cos se vio obligado a fabricar personalmente una prensa, toscos tipos

de madera muy semejantes en su diseño a los de las modernas máquinas de escribir, y tinta de añil.

Está claro: la necesidad tiene cara de hereje, pero también pie... de imprenta.

* * *

Se sabe, pero no está por demás repetirlo: México es el único país del mundo en donde se conserva entrañablemente la costumbre de las hojas volantes llamadas "calaveras" que circulan el 2 de noviembre de cada año, en el Día de los Muertos, con versitos, grabados grotescos y caricaturas diversas.

Ni a los más extravagantes poetas o artistas europeos se les ocurrió sacar así a la calle a los difuntos.



Ilustración de medio tono
foto-reticulada en amplia-
ción para clisé de línea

LA ILUSTRACION

REPRODUCCION POR MEDIOS FOTOMECAÑICOS

POR PABLO RAFAEL MEDINA

Profesor de Sistemas Modernos de Ilustración

Fotografado de medio tono y sus originales

EN ARTÍCULOS anteriores traté de lo que es el grabado de medio tono en la foto-reproducción y el proceso de elaboración de un clisé de este tipo. A continuación veremos qué originales ilustrativos son los apropiados y también las técnicas de ejecución de éstos. Muy importante será conocer a la vez las modificaciones que al trabajo original puede hacerle el fotograbador, mediante labores mecánicas especiales o con ayuda del laboratorio fotográfico.

Los originales apropiados para el medio tono son los denominados de tono continuo dentro de la gama de grises que van del negro al blanco: dibujos a lápiz, aguadas de tinta china transparente y de pigmento en combinación con el *wash* blanco. También lo son las fotografías directas o ya impresas, siempre que, a juicio del fotograbador, sean de calidad para ser tomadas. Los grabados de medio tono impresos sobre papeles satinados con una pantalla fina

pueden reproducirse siempre que estén bastante bien contrastados. Las foto-impresiones con pantalla abierta pueden resultar defectuosas porque las retículas, tanto de la cámara como las del original, se interferirán y producirán lo que se llama en fotograbado *moiré*.

Para reproducir un original ejecutado a colores, por ejemplo una pintura, es menester hacer primero una impresión fotográfica a fin de que sirva de original utilizable para el medio tono.

Las técnicas para ejecutar originales de medio tono son variadas y de muchos recursos, como las de línea, en que se emplean distintos tipos de material ilustrativo, pantallas, cartulinas y útiles de dibujo.

El material de cartulinas para dibujo debe ser muy seleccionado y de buena calidad. Para trabajar la aguada se recomienda que la superficie tenga una porosidad y absorción adecuada, para que no se remoje demasiado y con ésto se desprendan partículas de cartón o de cobertura. Para un buen resultado

es preferible usar cartulinas del tipo llamado "ilustración" o de acuarela. El trabajo debe quedar muy limpio en las aguadas transparentes y al abocetar se procurará no cargar mucho el lápiz, evitando así que los trazos se transparenten; igualmente no deberán hacerse retoques ni combinaciones con pigmento.

En las aguadas de tinta china en combinación con *wash*, el cuerpo del pigmento no ha de ser muy grueso, para evitar que al secarse quede quebradizo y por lo tanto fácil de levantarse.

La tinta china en negro soluble es la indicada para las aguadas; por lo tanto se eliminará la impermeable, que lleva en inglés la denominación de *water-proof*.

Los lápices especiales para dibujo son los graduados en suavidad y dureza. Los papeles deben tener superficie semi-

dura y un pequeño grado de aspereza. Las cartulinas con cubierta de yeso y el bristol brillante no son buenos para la ilustración a lápiz, por los problemas que crean.

Las fotografías destinadas a originales habrán de seleccionarse, buscando las mejor contrastadas y con buen enfoque. Para montajes deberán ser en medidas adaptables al boceto, y si son para ilustrar libros, revistas o periódicos se verá si al ampliarlas o disminuirlas dan la medida necesaria de acuerdo con las justificaciones de la maqueta por columna o plana. Las fotografías en negro, impresas sobre papel liso y brillante, son mejores que las que están impresas en papel de color y en papel de grano. Mediante retoques pueden hacerse resaltar algunos detalles. El procedimiento requiere mucho cuidado

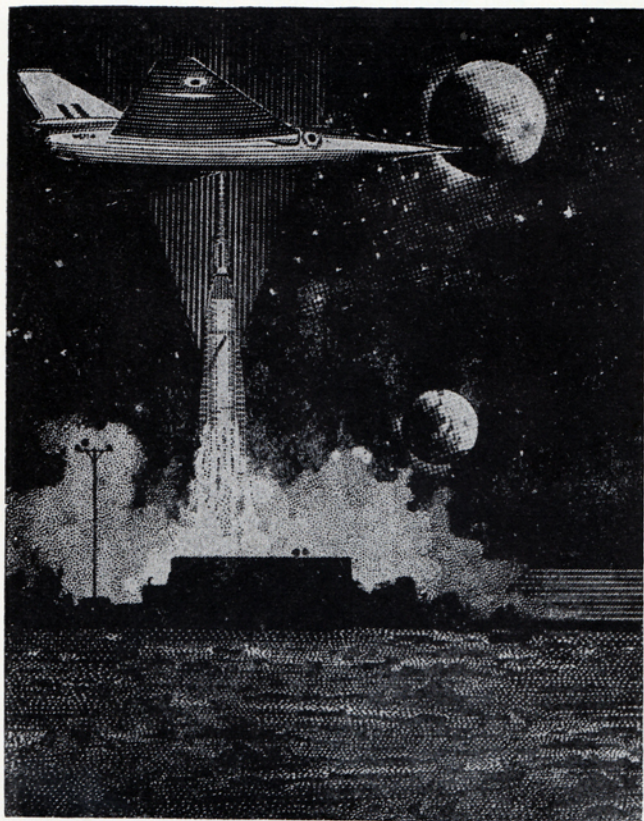
Ensamble de medio tono y línea. Original tomado de fotografía impresa, retocado para los efectos de copia.



al manejar el *wash* blanco y la tinta china. Este tipo de retoques es usado en fotografías que se destinan a montajes publicitarios y en especial cuando la reproducción va a ejecutarse en pantalla burda.

En publicidad se acostumbra sacar copias fotográficas de los originales, especialmente para distribuirlos a las editoriales o talleres de fotograbado y también para archivo. Los dibujos de tono continuo, como aguadas y fotografías, pueden ser foto-reticuladas dejando así un nuevo original fácilmente copiable

a línea; estos originales pre-reticulados permiten mayor ampliación y facilidad de ensamblaje en la maqueta ilustrativa y evitan la confección de clisés mixtos de medio tono y línea. La fotografía para publicidad ha creado una técnica especial y actualmente hay fotógrafos dedicados exclusivamente a este ramo, los que ejecutan dentro del tema que se les dé un verdadero estudio, ya se trate de expresiones humanas o de objetos, pues una buena calidad gráfica lo puede decir todo o casi todo en un anuncio.



Montaje mixto de medio tono y línea. Técnicas usadas: aguada, transparente y *scratches* (raspado sobre negro), respectivamente.

Ilustración para reproducción lineal, ejecutada especial *Ross-scratches*. Los negros son trabajados a lápiz grueso sobre el grano de la superficie y los blancos son raspados



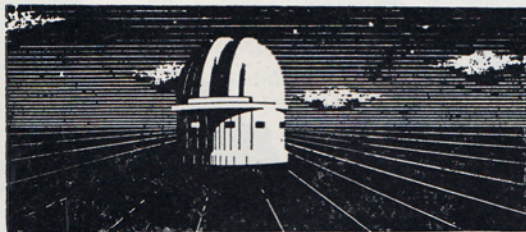
Sobre la ampliación y reducción de originales establezcamos desde luego que es preferible reducir para evitar que en la ampliación se pierdan los detalles de la ilustración y los defectos se presenten más visibles. Los originales de dibujos deben reducirse no más de la mitad y las fotografías a un tercio; desde luego, lo mejor en casos especiales es consultar con el fotograbador que sabe cuáles originales pueden reducirse o aumentarse más. Las disminuciones exageradas producen un empastamiento en los detalles y el mordido de los ácidos en el clisé los deja "quemados".

En el número anterior me referí a la forma aritmética para ampliar un original; ahora pondré un ejemplo a fin de facilitar la operación: tenemos un rectángulo que mide en centímetros 8 de ancho por 5.3 de alto, y deseando ampliarlo a 12 de anchura, nos falta saber cuál será el alto proporcional de éste. Entonces el resultado lo encontraremos multiplicando el ancho de la ampliación que es 12 por 5.3 del alto original, y el resultado, al dividirlo por la anchura original de 8, nos dará 7.9

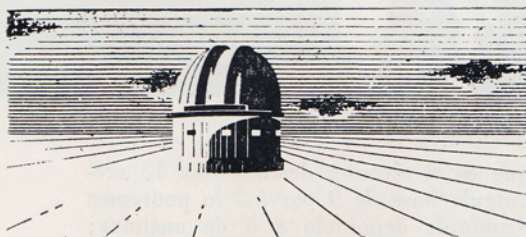
que es el término desconocido. El rectángulo base de 9 por 5.3 lo podremos disminuir dejándolo a 5 de anchura; entonces, para conocer el alto proporcional de la disminución multiplicaremos el ancho de la disminución 5 por 5.3 que es la altura original y el resultado lo dividiremos entre 8 que corresponde al ancho original, lo que nos dará un resultado de 3.3. Véase la gráfica en la cual se puede apreciar también el sistema de ampliación por la diagonal tratado en el artículo anterior.

Es menester extenderse un poco sobre lo dicho en relación con la pantalla fotográfica de medio tono para saber ordenar el tipo de trama que deberá llevar un clisé, de acuerdo principalmente con el papel en que se piensa imprimir. Desde luego, el número de líneas contenidas en 25.4 milímetros (una pulgada) en la pantalla de toma fotográfica determina la mayor o menor cantidad de puntos que contendrá el grabado, o sea puntos gruesos si la pantalla es burda y puntos pequeños si la pantalla es fina.

La cantidad de líneas en las pantalla son: 40, 50, 55, 60, 65, 80, 85, 100.



Schatchs lineal ejecutado con técnica mecánica.



Efecto de inversión fotográfica al "positivo", tomada del original de arriba

110, 120, 135, 150, 175 y 200 o más. Para periódicos se imprime pantalla de 65 líneas; cartoncillos y papeles de superficie áspera admiten de 65 a 85; para papeles de revista y otros tipos parecidos se usarán de 85 a 100 líneas. Papeles que tengan buen satinado, 120 líneas, y aquellos con preparación que tengan capa o apresto en la superficie admitirán hasta 150 líneas o más. Ordinariamente las pantallas que se usan son de 65 a 100 líneas. Para hacer una medición de pantalla sobre una impresión de medio tono se usará una lupa o cuenta-hilos que tiene ventana de media o de una pulgada cuadrada.

En los talleres periodísticos se usan actualmente fotograbadoras electrónicas, que transportan la imagen captada por lo que llamaremos un ojo eléctrico a un vibrador que transmite los puntos de luz y sombra de la fotografía a un

buril que hace un grabado sobre material plástico de color azul, para que al resacarlo en blanco se vea el trabajo fácilmente. Hacer un clisé en esta forma es cuestión de minutos, pero el inconveniente reside en que solamente pasa los originales al tamaño y en pantalla abierta, o sea la propia para periódicos.

Cuando en un original para medio tono se dibujan letras en blanco o en negro y se quiere que aparezcan en la impresión sin ser descompuestas por la retícula o pantalla fotográfica, se indicará que la toma y ensamble se ejecute en forma mixta de medio tono y línea, pues si no se hace notar, los negros y los blancos resultarán agriados.

Se pueden sobreponer letras dibujadas o de tipo sobre una ilustración de medio tono para evitar una sobreimpresión; para ello es necesario hacer dos originales sujetos a registro, uno de medio tono y el otro de línea para el texto. Ahora bien, las letras pueden aparecer en negro o resacadas en blanco, ya sean éstas rellenas o perfiladas. Para el resaque en blanco el fotograbador seguirá las instrucciones del dibujante y mediante inversión podrá grabar en hueco el texto.

A una impresión de medio tono se le puede poner un fondo de color, que hace el fotograbador mediante la indicación respectiva. Dicho fondo puede abarcar el total o partes del mismo; entonces es menester una calca sobre el original, precisando qué partes llevarán ese fondo. Cuando en un grabado de medio tono se quieren enfatizar blancos, el fotograbador atacará con mayor profundidad las zonas casi blancas de la pantalla.

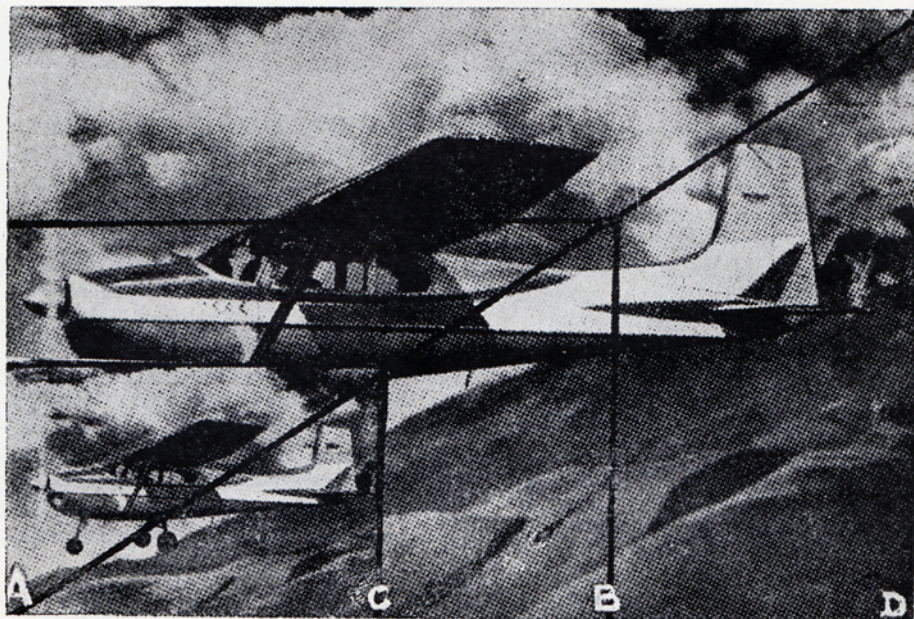
Por último, diremos que además de ampliaciones y disminuciones el foto-

grabador puede ejecutar recortes a la ilustración en silueta, óvalo, círculo y viñeta en el grabado. También podrá hacer recortes interiores para injertar texto y otros procedimientos más que pueden ser consultados. Todos los casos en que tenga que intervenir la mano de obra del especialista en negativos (recortes, tapados, raspados, superposiciones, etcétera) tendrán un cargo extra sobre la tarifa de simples fotograbados, pero vale la pena aprovecharlos.

En el siguiente artículo trataré sobre el fotograbado de color.

Trabajo de *schatchs* imitativo del grabado en madera. Los blancos son resacados debido a la preparación de la cartulina

Montaje fotográfico para la explicación objetiva del aumento y disminución del original, usando el procedimiento de la diagonal (A-B) tamaño base (A-C) disminución y (A-D) ampliación, corresponden a las medidas a que se refiere la operación aritmética





EL FORMATO TIPOGRAFICO

POR MANUEL ECHAURI
Profesor de Ediciones

IV

ESTABLECIDAS las proporciones de la página y determinada el área de impresión, la distribución correcta de las unidades que integrarán el formato, dentro de la superficie reticulada, deberá basarse en algunos principios que en forma sucinta vamos a estudiar ahora.

Para ello, habremos de considerar inicialmente el conjunto de elementos que vamos a desplegar: grabados, encabezados, capitulares, familias y áreas de tipo, unidades ornamentales y otros accesorios. Las finalidades y características del impreso, la calidad del papel, el número de tintas y los procedi-

mientos de reproducción, nos permiten determinar las posibilidades con que contamos para combinar y mover nuestros factores en armonías variadas de color o de simple claroscuro.

Por lo tanto, las unidades que integrarán la composición deberán ser manejadas partiendo de bases firmes que aseguren la belleza y el orden de su presentación. La armonía entre las imágenes y el texto, en una unidad balanceada; el ajuste de los encabezados y los otros factores complementarios, deben estudiarse cuidadosamente en bosquejos proporcionales que definan los espacios y los márgenes correctos,

de tal modo, que sirvan de preparación para una maqueta que simplifique, con cálculos correctos, el trabajo de imposición.

La iniciación de esta labor partirá de algunas consideraciones importantes: *a)* Carácter del impreso (folleto, libro, plana publicitaria, etcétera). *b)* Unidades que deben integrarlo. *c)* Extensión y medidas del texto. *d)* Procedimientos de reproducción. *e)* Número de tintas, y *f)* Calidad y tamaño del papel.

Con todos estos elementos a la vista, y después de definir el estilo de la composición (formal o informal), se inicia el diseño partiendo de una idea inicial que constituye la visualización del impreso, es decir, la idea previa de su constitución y de sus finalidades.

A continuación, después de evaluar-se las unidades que se van a manejar, determinando así el grado de énfasis que les corresponde en el conjunto, su ordenamiento debe ajustarse a un propósito de secuencia visual, ya que una unidad debe llevar la atención a la siguiente en progresión que obligue al ojo a enterarse de todo el contenido del impreso.

Los principios que aseguran el ajuste correcto del formato, enunciados en forma muy concreta, son los siguientes: PROPORCIÓN, BALANCE, CONTRASTE, RITMO y UNIDAD. Si éstos son atendidos, la composición, de acuerdo con sus medidas y contornos, resultará de una armonía indudable y sus partes quedarán estructuradas sin caer en desequilibrio ni monotonía.

Por esto es importante regular las proporciones del área de impresión dando ajustes armoniosos a las partes de mayor peso y procurando que los recursos ornamentales, las reglas, los

bordes y las manchas de color no tengan discordancias de forma, de énfasis o de tamaño.

Balance

El balance se consigue equilibrando los pesos equivalentes, que se apoyan en ejes que parten del centro óptico. Éste es el punto focal que sirve como punto de equilibrio para regular la posición relativa de las masas de acuerdo con su peso y su fuerza de atracción. La colocación de fotografías, bloques de texto, plastas negras o de color, deben ser consideradas de acuerdo con su valor tonal, para obtener el necesario balance óptico. El peso mal balanceado de letras iniciales, grabados, orlas o líneas de texto, destruye el equilibrio y la armonía del conjunto.

Contraste

El contraste rompe la monotonía y da variedad y énfasis a la composición.

El contraste debe darse en la medida, en el ajuste, en el tono y en la posición.

El contraste de medida se obtiene variando el tamaño y los ajustes de las áreas del formato. Se le puede enfatizar recurriendo al uso de versales, versalitas e itálicas, haciendo una conveniente división del texto y dando variedad a su espaciado e interlineado. Las ilustraciones pueden ser acortadas o alargadas, sin destruir la necesaria proporción.

El contraste en el ajuste y en la forma quedarán determinados por el uso y la colocación equilibrada de viñetas, manchas de color de forma irregular, por plastas en círculo o rectangulares, etcétera.



1. CONTRASTE. El contraste puede ser de posición, ajuste, dirección y tono. El movimiento de las unidades sigue vertical, la horizontal y la diagonal, sin perder la armonía del conjunto.
2. RITMO. La mirada recorre sin tropiezos el conjunto, siguiendo rítmicamente los diferentes puntos de interés colocados según el énfasis requerido por cada uno de ellos

El contraste de tono o de color sigue una escala gradual que va del blanco al negro. Cuando la valoración se apoya en los grises, disminuye la fuerza de atracción del impreso. De aquí que sea necesario balancear los tonos grises de las masas de texto con áreas negras y blancas o viceversa, ya que la igualdad de tono produce confusión.

El contraste de dirección se da cuando las partes de la composición son situadas a la derecha o a la izquierda, arriba o abajo, atendiendo a una progresión de formas contrastadas que guían el ojo en forma natural por todo el contenido de la plana.

Ritmo

El ritmo se obtiene por medio del balanceo y del movimiento calculado de las masas. Se rompe cuando la colocación de éstas interrumpe bruscamente el recorrido de la visión.

El ritmo en el formato vigoriza la expresión del tema, ya que el carácter de éste obliga a hacerlo rápido, intermedio o lento. En tal sentido, el desplegado de las unidades puede responder a una posición más o menos dominante según la valoración deseada. La secuencia visual seguirá un orden progresivo. De este modo, el ojo, partiendo

de las unidades principales, hará su recorrido hasta abarcar todos los términos del formato.

El orden de los valores se hará más o menos atrayente agregando masas irregulares, aumentando los blancos, acentuando el contraste tonal, etcétera. La repetición de masas uniformes, debilita la fuerza del conjunto.

Unidad

La estructura debe unificarse por medio del agrupamiento correcto de todos los elementos esenciales. Para obtener la unidad, éstos deben ser situados, combinados y proporcionados dentro de un todo armónico. La anarquía y el

desorden del formato destruyen su unidad.

Las masas mal situadas, la dispersión de líneas de texto que pueden fusionarse en un solo bloque, la posición balanceada de titulares e ilustraciones, fragmentan la composición en centros de interés variados, destruyendo la finalidad común a todos ellos.

La colocación coordinada de ilustraciones y paneles en combinaciones o agrupamientos armónicos, el despliegue de todos los elementos en unidades sucesivas estructuradas siguiendo un interés común, garantizan la unidad del formato y evitan que la atención se disperse.

1. BALANCE Y UNIDAD. Los elementos de la composición se acomodan de tal modo que su peso se equilibre como en la balanza romana. Se arman con unidades accesorias, como el fondo de medio tono para lograr la unidad. 2. PROPORCION. Las unidades de diferente medida, conservan una relación proporcional





Desbordamiento del Lerma. CARLOS ALVARADO LANG. Punta seca

IV *Salón Nacional del* **GRABADO**

EL INSTITUTO Nacional de Bellas Artes inauguró, con fecha 5 de julio último, el IV Salón Nacional del Grabado. Hoy, como en los años anteriores, el cupo de la amplia galería vióse ocupada con un variado acervo de estampas de excelente calidad, sin faltar las de los iniciados en esta difícil disciplina, y que por tal circunstancia, y sin descontar sus nobles aspiraciones, pueden alcanzar una alentadora calificación de la crítica.

El Instituto Nacional de Bellas Artes, que tan acertadamente conduce don Celestino Gorostiza, ha aumentado el monto de los premios a la cantidad de diez mil pesos en total, cifra que quedó dividida entre seis concursantes, en lugar de cinco, como lo prevenía la convocatoria.

Los maestros que con todo merecimiento alcanzaron los premios fueron Carlos Alvarado Lang, Abelardo Ávila, Francisco Moreno Capdevila, Felipe Or-

lando y Pablo O'Higgins. De ellos, solamente son dos los nacidos en el país. Agreguemos a éstos al joven grabador Quinteros, del Taller de la Gráfica Popular, que ha obtenido ahora su consagración al lado de los veteranos de la stampa mexicana, hecho que se enfatiza en la introducción del catálogo.

Alvarado Lang, de Michoacán, y Ávila, de Querétaro, son maestros de inconfundible fisonomía clásica, en el fondo y en la forma de su arte. Uno y otro han dominado el aguafuerte, el aguainta, la mezzotinta, la punta seca

y el buril. Están familiarizados con las maderas de pie y de hilo, con el cobre y el zinc. Y, al revés de otros grabadores, no se han dejado tentar por los novedosos patrones estéticos lanzados por las revistas de París y Nueva York.

Pablo O'Higgins y Felipe Orlando, distinguidos huéspedes de México, presentan obras de contenido y plástica completamente disímolos. O'Higgins es ya, por su edad y persistencia, un patriarca de la gráfica y la pintura mexicana e indiscutiblemente se ha asimilado al movimiento artístico nacional.

Funeral. ABELARDO AVILA. Grabado en madera de pie



pese a su origen norteamericano; su mensaje repetido y sin notorias variantes, reviste un sólido realismo social. En cambio, Felipe Orlando es un artista identificado con la corriente que parte de la escuela de París y circula por todos los salones internacionales hoy en día. No es lícito dudar de su fecunda inquietud, aunque ésta discu-

rra por un cauce desaconsejado por los pontífices del movimiento nacional de las artes plásticas.

Moreno Capdevila, conaturalizado en el ambiente nacional, por su desinterés y emotividad, y porque, tierno aún, se moldeó en el taller del maestro Alvarado Lang, es ya un artista mexicano en plena madurez. Cada uno de sus trabajos es un alarde de capacidad técnica. No denuncia las afinidades exóticas que los otros, sin ser españoles por ascendencia, exhiben hasta la saciedad. Capdevila era merecedor de un premio indisputable.

Quinteros, a quien vemos alineado con los operarios incansables del Taller de la Gráfica Popular, es un conocedor de las amplias posibilidades del linóleo, material predilecto de este grupo artístico. Su contenido es realista, y él es un fotógrafo de la realidad social, en la que no tienen cabida ni el sueño ni la fantasmagoría. Pero es una promesa de superación y, tal vez, de renovación dentro de la esfera en que se mueve.

Entre el conjunto de obras destacan las de Federico Cantú, quien, a través de su elegancia renacentista, y sin mengua de su claridad, acumula esencias de misteriosa poesía. Su calidad se mantiene egregia e inconfundible. Moshe Gat, alumno de la ENAL, desempeña un papel digno entre sus colegas mexicanos. Manuel Echauri, uno de los maestros más experimentados de esta escuela, rompe su sordina con un bello alarde de técnica, en su tierno tema infantil. Amador Lugo absorbe el espacio en sus litografías de gran formato, en busca de las transparencias del aire. Ángel Zamarripa cultiva el detalle sutil y minucioso que tanto prodigan los litógrafos del siglo XIX, logrando el me-

El Chichicuilotero. PABLO O'HIGGINS. Litografía



jor de los retratos de don José Guadalupe Posada en este procedimiento, el cual ya ha ganado un trofeo muy merecido. Esperanza de Cervantes, en sus dos bellas maderas de testa, ofrece un definitivo dominio del buril. Su contenido se aproxima a la temática del surrealismo, bien que acentuado por íntimas experiencias. Trinidad Solís, ligado por su constancia y devoción a la ENAL, mantiene su tónica de ilustrador sintético, sin alardes ni pretensiones. Leopoldo Méndez da un paso en firme hacia novedosas realizaciones, combinando la serigrafía con la linoleografía. Su tema es por demás interesante y nos trae a la memoria las visiones apocalípticas de Orozco. Esperamos de este artista nuevos aciertos que vivifiquen la un tanto agotada visión de su equipo. Pero es justo anotar que Ángel Bracho, agremiado con el anterior y veterano en el T.G.P., no ha dejado de enriquecer la calidad de sus laboriosas realizaciones. Zalce se repite en sus aspectos actuales, aunque sin soslayar la maestría de sus medios expresivos. En estos días, los alumnos de este maestro presentan al público de la capital una exposición de sus labores que merece un comentario entusiasta.

Este IV Salón Nacional del Grabado ha sido visitado por un público que cada año va en aumento, no obstante las alturas a que se confina la exposición, no obstante la anémica propaganda y no obstante los excesos de la taquilla. Agreguemos que la tardía aparición del catálogo, tan útil para ilustrar al visitante, ha ocasionado pausas y esperas, y que este pequeño descuido es impropio de la reconocida actividad del señor Salas Anzures, jefe del departamento de Artes Plásticas. Modestas cuestiones son éstas que pue-

den fácilmente corregirse, salvo causas imprevistas situadas más allá de toda diligencia, circunstancia que no nos impide dar nuestro aplauso a los dirigentes del I.N.B.A. por este IV Salón Nacional del Grabado y nuestros votos por que su prosecución se lleve a cabo en lo futuro sin ningún contratiempo.

Composición. FELIPE ORLANDO. Serigrafía y linóleo





Pescadores, ADOLFO QUINTERO. Grabado

Reglas

PARA LA COMPOSICION DE LINOTIPO

EN ALGUNOS países europeos desde hace tiempo se suprime la sangría de los párrafos para dar originalidad y elegancia a la composición: en estos casos los párrafos van espaciados entre sí con 2 puntos en composición de 6 u 8 puntos, y 4 puntos en compo-

sición de 10 ó más puntos.

Es tendencia generalizada cambiar la sangría de párrafo desproporcionada que se usó, y en muchas partes se sigue usando, por una sangría discreta que denota buen gusto. Por lo tanto, para sangrar se observará lo siguiente:

Composición de		6 a 16	17 a 23	24 a 30 cuadratines
6 puntos	sangría de	1	1½	2
8	“ “ “	1	1½	2
10	“ “ “	1	1½	1½
12	“ “ “	1	1	1½
14	“ “ “	1	1	1½

En composición de 6 u 8 puntos, a medida mayor de 30 cuadratines, se pondrá a los párrafos una sangría de tres cuadratines del tipo; composición de mayor cuerpo se sangrará con dos cuadratines.

Si la composición para un impreso es toda a “bando”, debe sangrarse con cuadratines justos del tipo. En párrafos a “bando” se pondrá igual sangría a la que lleva la composición.

Cuando los párrafos estén ordenados con numeración romana y deban ir a guarismo, se tomará como base para sangrar las demás líneas el número que ocupe mayor espacio:

- I. Ser mexicano por nacimiento y mayor de 35 años.
- II. Haber obtenido un grado superior al de bachiller.
- III. Tener cuando menos 10 años de servicios docentes en la Universidad.

Para centrar versos en composición de linotipo se tomará como base el promedio de anchura, y la sangría que corresponda se pondrá en cuadratines justos corriendo la escuadra.

En composición centrada o de líneas iguales, como los pies de grabado, cuya última línea se ajusta al centro del párrafo, no se pondrá punto final.

ESPACIATURA

Deberá ser uniforme dentro de cada línea. No se pondrá espacio menor que el mediano, ni mayor de $\frac{3}{4}$ de cuadratín del tipo que se está componiendo.

La composición de versales deberá espaciarse, por lo menos, con el equivalente a medio cuadratín del tipo que se componga.

Deberán evitarse los "callejones" formados por dos palabras o sílabas iguales, una debajo de otra, al principio o al final de líneas en prosa.

No se dejará una línea final de párrafo con un blanco menor que la sangría que se haya puesto al mismo; es preferible llenar la línea abriendo más los espacios.

No se terminará un párrafo con una línea que tenga menos de cuatro letras y punto u otro signo.

DIVISIONES

No se dejarán aparte las sílabas de una letra, ni se dividirán palabras entre dos vocales, aunque no formen dip-tongo.

A-yer, u-na, ma-estro, pe-or, ve-an, tra-ían.

NUMERACIÓN CON "VOLADITAS"

En numeración de ordinales en que se empleen la (º) o la (ª) "voladitas", no se requerirá punto después de ellas, sino un espacio de medio cuadratín del tipo, cuando la numeración vaya a punto y aparte.

1º El orden, que consiste en la disposición y arreglo de...

Cuando la numeración se encuentre completa dentro de un párrafo, después de cada "voladita" se pondrá coma y espacio ordinario, empezando cada frase con minúscula y poniendo punto y coma al final, antes del siguiente número:

1º un sustantivo; 2º, un adjetivo; 3º, un adverbio; 4º, uno o dos prefijos:...

Cuando se encuentre dentro de un párrafo un número ordinal abreviado con *a* u *o* "voladitas" podrá usarse el signo de puntuación después de cualquiera de ellas.

Un tomo en 4º, 362 págs.

OTRAS NUMERACIONES

Cuando se trate de párrafos numerados —ya sea con números arábigos, romanos o letras versales— se pondrá el número o letra seguidos de punto y medio cuadratín del tipo:

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. El nombre. | A. El nombre. |
| 2. El domicilio. | B. El domicilio. |
| 3. La profesión. | C. La profesión. |

Si se trata de incisos, generalmente se marcarán con minúscula cursiva seguida de paréntesis de cerrar, sin puntuación, y antes de la letra inicial, que deberá ser minúscula si los incisos van corridos, y se pondrá punto y coma al final de cada inciso; el espaciado será uniforme en toda la línea.

- a) dar a las palabras su propio sentido;
b) no introducir en las palabras letras que no les sean propias; c) acentuarlas debidamente...

Al tratarse de enumeraciones con romanos se pondrá coma después de cada uno de éstos y se espaciará en la misma forma que en el caso anterior:

Tres son los casos, según los tratadistas, en que procede la reclusión: I, por homicidio; II, por fraude, y III, por encubrimiento.

Las notas deberán ir en tipo de cuerpo menor, en párrafos que lleven la misma sangría que el texto, separando el número de la llamada y la inicial de la nota con espacio de medio cuadratín del tipo:

5 Para otros artículos y libros de crítica sobre la novela mexicana, véase...

La numeración de las notas —salvo indicación en contrario— deberá ser progresiva en cada obra, capítulo o artículo, según convenga, ya sea que la colocación se haga al pie de las páginas correspondientes o al final de la obra, capítulo o artículo.

BIBLIOGRAFÍAS

Para las bibliografías, ya sean en forma de "bando" o a párrafo ordina-

rio, convendrá adoptar el siguiente orden: Apellido en versales y versalitas (coma): título de la obra, en cursivas (punto y raya): nombre del periódico o revista en que apareció algún fragmento de la obra, entre comillas (coma); año (punto); tomo, libro, capítulo, (entre comas), y página (punto). Números romanos en versalitas.

López de Cogolludo, Fray Diego, *Historia de Yucatán*. México, Editorial "Atenas", 1827. T. I, lib. III, cap. VI, p. 211.

Velázquez, Jéso de "Don Rafael Delgado", *REVISTA DE REVISTAS*, México, 1923, VII, 697, pp. 36-38.

Cuando en la obra que se cita intervienen varios autores, del primero se pone el apellido y las iniciales del nombre, y de los subsecuentes las iniciales del nombre y apellidos, con versalitas:

OLASCOAGA, J. Q. L., E. EDWARDS, L. C. HARPER y J. R. HOWLEY, "Estudio sobre proteínas en dietas mexicanas", *Rev. Ciencia*, IX: 443, p. 29. México, 1955.

NOMENCLATURA TIPOGRAFICA

POR ALEJANDRO A. M. STOLS

Experto en Tipografía de la UNESCO, comisionado en la
Escuela Nacional de las Artes del Libro

II

cincograbado, grabado hecho en cinc, por medio de un mordiente.

circular, carta impresa dirigida a muchas personas. Se divide en tres partes: cabecera, texto circular y dirección para su envío.

cita, llamada que se pone en el texto para las notas.

citocromía, impresión en cuatro colores por medio de clisés de trama.

cizalla, maquinita para cortar interlíneas o blancos y orlas. También: *cortalingotes*.

clisé, grabado en cinc, sea de línea o de trama.

clisé = cliché.

códice, libro manuscrito antiguo.

cola de la letra, el trazo que sobrepasa el ojo por abajo: g, j, p, q, y.

colchón, revestimiento del tímpano.

colofón, anotación al final de un libro para indicar el nombre del impresor, el lugar y fecha de la impresión, con otras aclaraciones explicativas.

columna, cada una de las partes en que suelen dividirse las planas impresas por medio de líneas verticales o blancos en igual forma.

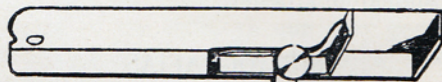
comillas, signo ortográfico que se pone al fin de las citas o ejemplos, « » ó “ ”.

comodín, armazón para cajas, sin tope inclinado.

compaginación, el acto de formar páginas de la composición que se tiene en galeradas.

compaginador, operario responsable de la compaginación. (Véase: compaginación.)

componedor, regla de metal con un borde a lo largo, un tope fijo en uno de los extremos y otro movable, provisto de un sujetador, que sirve para determinar el largo de la línea, reunir las letras en la formación de palabras y líneas, y justificarlas con los espacios.



Componedor

componer, formar las palabras, líneas, etcétera, reuniendo los caracteres.

composición, reproducción de un original en letra de molde.

composición mazorrada, composición que tiene pocos párrafos.

composición quebrada, composición en la que abundan los blancos y líneas cortas.

compositor, cajista.

contador, aparato adosado a la prensa para comprobar el número de ejemplares de una tirada.

contrafactor, impresor que falsifica.

cotramolde, molde parcial sacado de una composición para impresión en otro color.

contraportada, título para las obras de varios tomos independientes entre sí, pero formando un conjunto, al dorso de la falsa portada y frente a la portada del libro.

copista, persona que se dedica a copiar obras y escritos.

corchete, véase: *llave*.

correa, faja para transmitir el movimiento del motor al volante.

cortadora, guillotina.

cortalingotes, véase: *cizalla*.

corte, la superficie que presentan al exterior las hojas del libro cerrado.

cortesía, hoja en blanco que se deja en ciertos libros.

corrección, rectificación de errores en composición.

corrector, encargado de corregir las pruebas.

corrector literario, corrector de estilo.

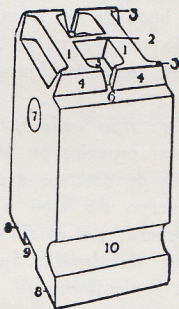
corrector tipográfico, corrector que se distingue por su minuciosidad en señalar las más pequeñas transgresiones de las normas tipográficas.

cosedor, telar.

cosedora, máquina de coser libros.

costado, margen a la derecha y a la izquierda de una página.

cran del tipo, la pequeña hendidura semicircular en la cara anterior. Sirve para mantener el tipo en su posición normal y facilitar su rápida colocación en el componedor.



cremalleras, engranajes planos que ponen en movimiento el cilindro de la prensa de cilindro, o que dan movimiento al carro.

cremolitografía, litografía en varios colores.

croquis, dibujo hecho para dar las propor-

ciones de que consta un trabajo tipográfico.

crucero, regleta de hierro que llevan algunas ramas para dividir las en dos partes iguales.

cuadernillo, 5 hojas de papel.

cuaderno, 1. conjunto de 4 pliegos metidos uno dentro de otro; 2. conjunto de pliegos de papel, cosidos en forma de libro.

cuadrado, múltiplos de cuadratín.

cuadrante, máquina provista de una cuchilla horizontal que se utiliza para cortar regletas, etcétera.

cuadratín, blanco de lados iguales que tiene como objeto principal comenzar párrafo.

cuadro, composición formando columnas, algunas de ellas con números, constituyendo un solo cuerpo. También: *tabla* o *estadística*.

cuatricromía, impresión a base de cuatro colores.

cubierta de libros, envoltura externa de cartulina que cubre los diferentes pliegos de la obra impresa, con el título de la obra, el nombre del autor y del editor. También: *carátula*.

cuerpo del tipo, la distancia entre la cara anterior y posterior. También: *fuerza* o *calibre*.

cuñas, instrumentos de hierro que se emplean para dejar bien ajustada y apretada la composición en la rama.

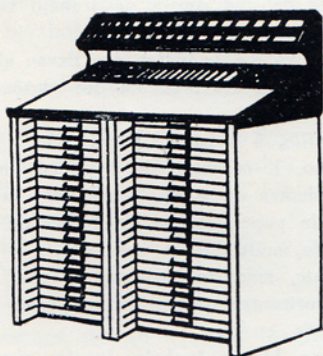
cursiva, letra de trazo inclinado. También: *itálico*.

CH

chaflán, el bisel que se forma en los extremos de los filetes con objeto de unirlos por los ángulos.

cheque, documento que sirve para el cobro, en los bancos, de una cantidad con cargo a la cuenta corriente de quien lo firma.

clibalete, armazón de madera o metal en que se guardan las cajas. Tiene la parte superior inclinada.



Chivalete

D

defecto, pliegos que se rehacen para completar la tirada.

descarga, pliegos de papel periódico que se intercalan entre pliego y pliego en una tirada para que éstos no se repinten.

desmontar las formas, quitar la rama e imposiciones de cierre de una forma.

diamante, letra de 3 puntos.

diccionario, libro donde están contenidas y explicadas por orden alfabético las palabras de una o más lenguas o las de una ciencia o materia determinada.

diploma, documento que acredita un título.

disparo, pieza de mando con la cual el operario pone en movimiento la máquina.

distribución, colocar en las cajas los caracteres que se emplearon para la composición.

dobladora, máquina que dobla los pliegos impresos.

E

edición, publicación o impresión de una obra; conjunto de ejemplares impresos de una sola vez.

editar, publicar una obra por medio de la imprenta.

editor, el que edita una obra.

editorial, casa editorial; casa que edita obras.

egipcia, tipo grueso con terminales rectangulares.

eje, árbol transmisor que mueve las excéntricas de la prensa de cilindro.

ejemplar, cada una de las copias de un original impreso.

electrotipia, reproducción por medio de la electricidad de moldes tipográficos.

elzevir, tipo con terminales triangulares.

emblema, figura o conjunto de figuras que representa de modo simbólico las actividades, cualidades o ideales de una persona, sociedad, etcétera. (El Quetzal, el emblema nacional de Guatemala.)

empastar, encuadernar en pasta.

empastelar, mezclar las letras de un molde: mezclar diversas fundiciones de tipos.

encabezamiento, véase: *cabeza*.

encaje, pliego que se incluye en otro pliego.

encartonar, encuadernar con cartones empapelados.

encuadernar, unir y coser varios pliegos o cuadernos y ponerles forros o cubiertos.

enlomar, formar el lomo de un libro.

entrenervios, espacios comprendidos entre los nervios del lomo de un libro.

epígrafe, título explicativo de los capítulos.

errata, errores; equivocaciones en un impreso.

escritura, véase: *tipo caligráfico*.

espaciar, colocar espacios en la composición.

espacios, piezas de diversos gruesos fundidas según el cuerpo del tipo a que pertenecen, para separar las palabras o letras.

espigas, partes del rodillo por donde se asientan en los cojinetes.

esquela mortuoria, notificación del fallecimiento de una persona.

esquema, representación gráfica de una cosa material.

estadística, composición dividida en columnas. (La palabra exacta es *estado*.) Con-

junto de columnas o casillas que se hallan separadas entre sí por filetes formando entre todas un conjunto único.

estado, véase: *estadística* (palabra que se usa en América Central).

estampar, imprimir: sacar en estampa alguna cosa contenida en un molde.

estereotipia, procedimiento de reproducir en planchas de metal un molde de composición de tipo.

etiqueta de envío, hoja de papel o cartulina en las que se hace constar el nombre del remitente, junto con su dirección. Debajo se pone la parte destinada al nombre y dirección del destinatario. Se pega en cajas, paquetes, frascos, etcétera.

ex libris (= de los libros), marca del dueño del libro. Garantiza la propiedad de los mismos.

excéntrica, rueda cuyo eje no está en su centro.

exordio, véase: *prefacio*.

F

faja, correa.

falda, blanco opuesto al medianil.

falsa portada, título (en una sola línea) que se encuentra en una hoja que precede a la portada. También: *portadilla* o *anteportada*.

fascículo, folleto, entrega o cuaderno de un libro.

fe de erratas, lista de rectificaciones del autor. También *tabla de correcciones*.

filete, molde de una o más rayas, usado para divisiones, cuadros, etcétera.

filigrana, dibujo transparente que aparece en algunos papeles; se obtiene con un grabado hecho con filamento metálico. También: *marca de agua*.

flautas, lengüetas metálicas que se acoplan y sujetan a las palas para que el papel en el momento de la impresión quede bien adherido al tímpano.

foliado, véase: *folio*.

folio, 1. numeración de la página al pie; 2. encabezamiento de la página, con un título y la numeración correlativa. También: *foliado*.

folleto, obra de corta extensión.

fondo, grabado o plancha que sirve para imprimir y modificar totalmente o en parte el color superficial del papel.

forma, conjunto de páginas, impositones, cuñas y rama.

formato, forma, tamaño de un libro en orden a sus dimensiones de largo y ancho. En América Central: *molde* (composición).

fortitura, material de blancos de metal o madera.

fotograbado, grabado químico, sea de trazo o línea de trama.

fotolitografía, véase: *offset*.

frontispicio, 1. lámina colocada en frente de la portada; 2. portada.

juelle, aparato para quitar el polvo de la caja.

fuerza, véase: *tintero*.

fuerza del tipo, véase: *cuerpo*.

fundición, 1. fábrica en que se funden los caracteres; 2. surtido completo de caracteres de una clase o tipo.

galera, tabla adecuada para poner líneas que va componiendo el cajista y formar con ellas el molde.

galerada, la composición en la galera antes de la compaginación.

galvanotipia, reproducción en metal de un grabado; consiste en una capa metálica depositada por electrolisis sobre una matriz metalizada con polvo de grafito.

glasear, satinar el papel, dándole el brillo del glase.

grabado, lámina grabada.

grapa, varilla de hierro en la prensa para sujetar el tímpano al cilindro por su parte superior.

Obras del Premio
IGNACIO
CUMPLIDO
1958



PRIMER PREMIO

Ilustraciones para un cuento, realizadas en
grabado en linóleo, autor: GUSTAVO SALAZAR
MENDOZA





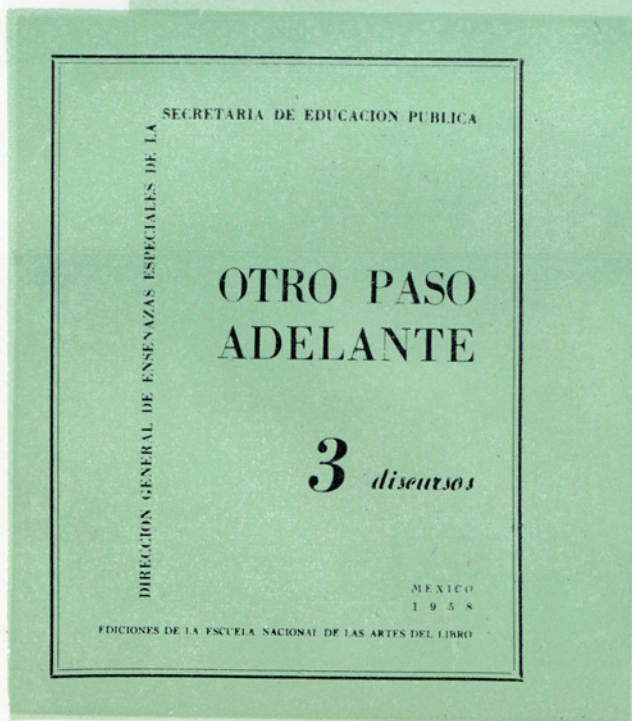
PRIMER PREMIO

Cuento intitulado *Esperanza-Tatiana y el Coronelito*, parado a mano
por MANUEL GÓMEZ LÓPEZ



PROYECTOS Y MAQUETA
PARA LA PORTADA DE UN LIBRO TECNICO

Proyectos y Maqueta para
la portada de un libro
técnico, autor: ROBERTO
QUEZADAS HORTA



Folleto intitulado *Otro
Paso Adelante*, proyectado
por HILARIÓN SANDOVAL
ISLAS

PRIMER PREMIO

Vendedora de flores.

Litografía ejecutada a lápiz y en colores, autora: EVANGELINA P. DE CASTRO



SEGUNDO PREMIO

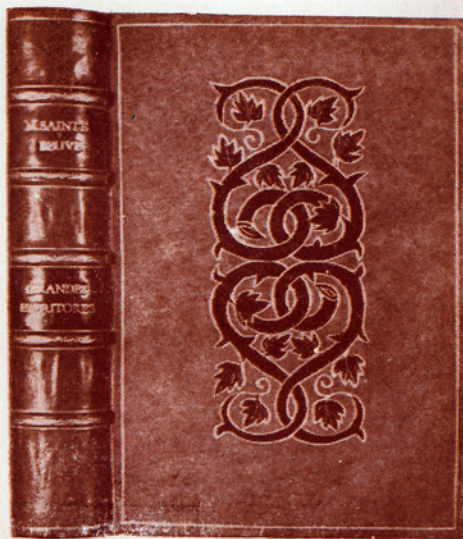
*En el
mercado de Jamaica.*

Litografía realizada con el procedimiento a la manera negra, autor: GUSTAVO SALAZAR MENDOZA



PRIMER PREMIO

Libro intitulado *Don Vasco de Quiroga*, que lleva encuadernación moderna, estilo simbólico en mosaico, autor: NICOLÁS MEDINA MONZÓN



SEGUNDO PREMIO

Libro intitulado *Grandes escritores*, que presenta encuadernación en estilo moderno simbólico en mosaico, autor MIGUEL GUEVARA

*Grabados
en madera hechos por
alumnos de nuestra escuela*



JUGUETE. Leopoldo Fernat
Castañeda. Madera de pie



CHAPULTEPEC. *Carlos García Estrada.*
Madera de pie

FIGURA. *Ma. Teresa Vieyra y Rincón.*
Camafeo en madera de hilo





DESNUDO. *Félix Blanco Sazeta.* Camafeo
en madera de pie y linóleo

DIRECTORIO:

Secretario de Educación Pública

Dr. JAIME TORRES BODET

Subsecretario

Lic. ERNESTO ENRIQUEZ, hijo

Subsecretario de Asuntos Técnicos

Ing. VICTOR BRAVO AHUJA

Oficial Mayor

Prof. MANUEL LOPEZ DAVILA

Director General de Tecnológicos Regionales
y Enseñanzas Especiales

Ing. ALEJANDRO GUILLOT SCHAFFINO

Director de la Escuela Nacional de las
Artes Gráficas

Lic. PABLO G. MACIAS

ARTES *del* LIBRO

Publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Editor y director: Lic. Pablo G. Macías. Jefe de Redacción: Prof. Antonio Acevedo Escobedo. Portada: Alfredo Flores García, alumno del tercer año de Ediciones. Maqueta de Lorenzo Morales Pérez. Tipografía: Lorenzo Morales Pérez, Porfirio Alvarez Garssen, Miguel Pérez Ontiveros, Roberto Quezadas Horta, Mario Villanueva Platas e Hilarion Sandoval Islas. En la confección de esta revista intervienen únicamente profesores y alumnos de la Escuela de Enseñanzas Especiales N° 9 Artes del Libro. Registrado como artículo de 2ª clase en la Administración General de Correos. Domicilio: Tonalá N° 42, Colonia Roma. México 7, D. F. Toda correspondencia debe dirigirse al director. Precio por ejemplar \$ 3.00. Suscripción anual \$ 10.00